الفنون الإسلامية

وتأثيرها في الفنون الأوروبية

العمارة والتصوير وفنون أخرى

كتبه بالإنجليزية

CHRISTE ARNOLD - BRIGGS

ترجمة وشرح وتعلّيق

د.زكي محمد حسن

الكتاب: الفنون الإسلامية وتأثيرها في الفنون الأوروبية

الكاتب: **CHRISTE ARNOLD – BRIGGS**

ترجمة وشرح وتعلّيق : د.زكي محمد حسن

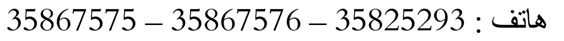
الطبعة: **2018**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية


هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

CHRISTE ARNOLD – ،BRIGGS

الفنون الإسلامية وتأثيرها في الفنون الأوروبية /

CHRISTE ARNOLD – BRIGGS

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

225 ص، **18** سم.

الترقيم الدولى: **9 – 640 – 446– 977– 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **26849 / 2018**

الفنون الإسلامية

وتأثيرها في الفنون الأوروبية

العمارة والتصوير وفنون أخرى





مقدمة

(1)

ورث الإسلام فنون البلاد التي اكتسحتها جيوشه المنصورة وتأثر المسلمون بالأساليب الفنية التي ازدهرت في سورية ومصر وبيزنطة وفي إيران وبلاد الجزيرة ولكنهم ما لبثوا أن أفرغوها في قالب متجانس متناسب فظهر في عالم الفنون فن بل فنون إسلامية أثرت بدورها في فنون الغرب تأثيراً لا يزال ظاهراً حتى اليوم.

والواقع أن العالم المتمدين في القرون الأولى بعد الميلاد كان قد سئم الفن اليوناني القديم، وتاق إلى نوع من التجديد ينقذه من منتجات هذا الفن التي أعوزها التنوع والابتكار فتطلع إلى تقاليد وأساليب فنية أعظم أبهة وأكثر حرية في الزخارف والموضوعات، لا يعدل ما فيها من خيال ساحر وجاذبية ومفاجأة عظيمتين إلا ما تمتاز به من أسرار في مزج الألوان تملأ البصر وتبهج الخاطر. تلك الأساليب الفنية المنشودة وجدها العالم المتمدين عند الساسانيين أولاً، ثم في الفنون الإسلامية بعد أن امتدت الإمبراطورية العربية واتسعت أرجاؤها.

أما حلقات الاتصال بين الشرق والغرب والطرق التي سلكتها الأساليب الفنية الإسلامية للوصول إلى أوروبا فهي الأندلس وصقلية

والحروب الصليبية، ثم دولة الترك في البلقان وبحر الأرخبيل وتجارة لجمهوريات الإيطالية مع مدن الشرق الأدنى وثغوره.

ففي الأندلس أينعت المدنية الإسلامية، وأدخل العرب صناعة الورق، وأصبحت قرطبة في القرن العاشر أكثر المدن في أوروبا ازدهاراً وأعظمها مدنية، وظل المستعربون من الأسبان يبنون العمائر ويصنعون التحف متأثرين بالأساليب الفنية التي أدخلها العرب في أسبانيا وناعمين برغد عيش وبتسامح ديني كبيرين ثم جاء ملوك المرابطين والموحدين فكان اضطهادهم للمستعربين من بني الأندلس سبباً في هجرتهم إلى الشمال، فزاد بذلك محيط المدنية الإسلامية اتساعاً، ونقل هؤلاء المستعربون إلى مهجرهم الجديد كثيراً من عادات المسلمين وأزيائهم وصناعاتهم. وما لبث نجم المسلمين في الأندلس أن أذن بالأفول فتقدمت فتوحات المسيحيين وأخذ نفوذ العرب في التقلص، ودخل كثير منهم تحت السلطان المسيحي فصاروا يعملون للملوك والأمراء الإسبان، وتعلم منهم غيرهم، فانتشرت أساليبهم الفنية وكان سقوط طليطلة **1085**، وقرطبة سنة **1236** وأشبيلية سنة **1248** أكبر عامل على امتزاج الصناع المسلمين أو المتعربين بغيرهم، ثم كان سقوط غرناطة سنة **1492** خاتمة هذا الطور الذي تعلم فيه صناع الغرب عن المسلمين كثيراً من أسرار صناعاتهم في العمارة والفنون الفرعية؛ ولعل أهم مظهر لهذا الطور الطراز الإسباني الذي ينسب إلى المدجنين «**mudejar**» أو المسلمين الذين دخلوا خدمة المسيحيين بعد زوال سلطان العرب في الأندلس؛ وقد نشأ هذا الطراز في طليطلة واشتغل الصناع «المدجنين» بزخرفة الكنائس

ودور الخاصة في أنحاء إسبانيا ونبغوا في الفنون الفرعية كصناعة الخزف والمنسوجات والنقش على الأخشاب، وكانت لهم في ميدان العمارة آثار تذكر، وأهمها قصر أشبيلية **L'Alcazar** الذي بنوه للملك بدور سنة **1360**، والذي ظل مقراً للأسرة المالكة الإسبانية حتى إعلان الجمهورية منذ سنوات فأصبح متحفاً يعجب الزائرون بعماراته العربية وبما جمعه فيه ملوك إسبانيا من تحف إسلامية نادرة. وكذلك كان المسيحيون إبان العصور الوسطى يقبلون على الحج إلى مدينة سانتياجو دى كومبوستلّا **Santiago de Compostella** في إسبانيا فيتاح لهم الإعجاب بعمائر المسلمين والمستعربين إعجاباً يبدو أثره في النسج على منوالها واقتباس الأساليب الفنية فيها.

أما صقلية فقد فتحها المسلمون بعد أن غلب سلطانهم على البحر الأبيض المتوسط كما ملكوا سردينية ومالطة وأقريطش وقبرص، ودانت لهم صقلية أكثر من قرنين واستولوا على عدة ولايات في جنوبي إيطاليا وكان حكمهم في صقلية ملؤه العدل والتسامح الديني فعمروا الجزيرة وأدخلوا فيها ضروب الصناعة والزراعة ولا سيما صناعة الورق التي انتشرت منها إلى إيطاليا، وصناعة المنسوجات الحريرية الذائعة الصيت كما أدخلوا أساليبهم الفنية في العمارة والصناعات الدقيقة، ولما آل الحكم إلى النورمان من بعدهم كانت المدنية والفنون الإسلامية راسخة القدم في صقلية، واتبع النورمان سياسة تسامح ديني عظيم فظلت مدنية الإسلام وتقاليده الفنية زاهرة في صقلية وانتشرت منها إلى جنوبي إيطاليا وسائر أنحاء القارة الأوربية.

والحروب الصليبية لا يعنينا من نتائجها إلا أنها كانت كالأندلس وجزيرة صقلية وسيلة إلى نزاع دائم تتبعه علاقات متواصلة بين المسيحية والإسلام وأوجدت هذه الحروب منفذاً لتجارة الجمهوريات الإيطالية الناشئة كجنوا والبندقية وبيزا، وكان من النتائج العملية لتأسيس المملكة اللاتينية في بيت المقدس نمو تجارة هذه الجمهوريات وإنشاء معاقل لها في الشرق الأدنى.

وإن صح القول بأن الأندلس وجزيرة صقلية لعبتا الدور الأكبر في نشر الثقافة الإسلامية في المغرب وأن فضل الحروب الصليبية في هذا الميدان لم يكن كبيراً نظراً لأنه لم يكن في الشام في عصر الحروب الصليبية مدنية تعادل مدنية الأندلس أو صقلية، فضلاً عن أن هذه الحروب لم تكن مرتعاً خصيباً للدرس والتحصيل وتبادل الثقافة، نقول عن صح ذلك في ميدان العلوم والآداب، فإننا نعتقد أن الدور الذي لعبته الحروب الصليبية في نقل الصناعات والفنون الإسلامية إلى أوروبا خطير لا يستهان به. ولعل وجود الرنوك عند أمراء المسلمين في الحروب الصليبية كان أكبر عامل في تطور علم الرنوك والأشعرة عند الغربيين فأصبحت له مصطلحاته الدقيقة وقواعده الثابتة؛ وكانت الحروب الصليبية أيضاً وما تبعها من انتشار التجارة الغربية السبب في ما فعله البنادقة من صك نقود ذهبية للتعامل مع المسلمين، وعليها كتابات عربية وآيات قرآنية فضلاً عن التاريخ الهجري، وظل هذا النظام قائماً حتى احتج عليه البابا انسونت الرابع سنة **1249**.

وكذلك كان استيلاء الأتراك العثمانيين على القسطنطينية وامتداد سلطانهم على أمم البلقان وسكان جزائر بحر الأرخبيل واتصال ملوك أوروبا ببلاط الخليفة. نقول كان ذلك كله أكبر عامل على طبع فنون تلك الأقاليم بطابع شرقي لا يزال ظاهراً حتى اليوم، كما كان كثير من الأساليب الفنية الإسلامية التي انتشرت من العالم التركي إلى سائر أنحاء القارة الأوربية.

(**2**)

وقد تنبه الأوروبيون أنفسهم، منذ زمن بعيد، إلى تأثير الفنون الإسلامية في فنون الغربي فكتب سبنسر سمث **Spencer Smith** في سنة **1820** مقالاً حاول فيه شريط الكتابة الكوفية في صندوق العاج الشهير بكاتدرائية بايه **Bayeux** وأشار إلى تحفة فنية (موجودة الآن بمتحف ليون) ظن أن فيها تقليد حروف عربية. وجاء بعده فيلمان **Willemin** فدرس سنة **1830** الصفحة الأولى من مخطوط لرؤيا يوحنا اللاهوتي محفوظ في المكتبة الأهلية، (**fonds latin, 1075**) وتعرف باسم **Apocalypse de Saint- Sever** ولاحظ أن في إطارها تقليداً عجيباً للكتابة العربية في القرن الحادي عشر، واقتفى أثره لونجيرييه **Longperier** فكتب سنة **1846** مقالاً عن استخدام الحروف العربية في الزخرفة لدى الشعوب المسيحية في الغرب **(L'emploi des caractères arabes dans l'ornementation chez les peoples chrétiens d'Occident,- Revue Archéol- ogique, 1846).** وكان هذا المقال أساس بحث قدمه

سنة **1876** إلى جمعية الآثاريين الفرنسيين الأستاذ الفرنسي لوي كوراجو **Louis Courajodi**.

وكذلك تحدث إميل برتو **Emile Bertaux** سنة **1895** عن التأثيرات الإسلامية في بعض العمائر المسيحية بإيطاليا وفرنسا **(Les arts de L'orient musulman dans l'Italie méridionale, Mélanges de l'Ecole francaise de Rome, tome XV).**

على أن العالم الفرنسي إميل مال **E. Mâle** كان أول من عنى بموضوع التأثيرات الإسلامية حق عناية فكتب سنة **1911** مقالاً عن تأثير عمارة المسجد الجامع بقرطبة في بعض الكنائس الفرنسية **(La Masqueé de Cordoue et les églises l'Auvergne et du Velay,- Revue d'art ancient et moderne, 1911)**. ثم كتب في سنة **1923** مقالاً جمع فيه أمثلة كثيرة لتأثير الظواهر المعمارية الإسلامية في أبنية الكنائس الفرنسية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر **(Les influences Arabes sur L'art roman, Revue des Deux Mondes, novembre 1923)**، وإن كان هناك ما يؤخذ على هذا البحث الشائق فهو خلوّه من الصور واللوحات اللازمة لتوضيح ما فيه من نظريات وأمثلة.

ومنذ ذلك الحين اهتم مؤرخو الفنون الفرنسية والإسبانية والإيطالية في العصور الوسطى باستقصاء تأثير الفنون الإسلامية فيها، كما اهتم بذلك مؤرخو الفنون الإسلامية أنفسهم، فعقدوا في كتبهم

فصولاً لبحث هذا الموضوع، وكذلك كتب الأستاذ سوليه G. Soulier مقالاً عن الحروف الكوفية في التصوير التوسكاني (Les caractéres coufique dans la peinture toscane,- Gazette des Beaux- Arts, 1924) ثم كتاباً عن التأثيرات الشرقية في التصوير المذكور (Les influences arientales dans la peinture toscane, Paris, Laurens. 1924). وكتب الأستاذ هينرخ جلوك H. Glück سنة 1921 مقالاً عرض فيه لتأثير العثمانيين في الفنون الأوروبية (Kunst and Künstler an den Hofen des XVIe bis XVIII. Jahrhun dert und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst- Historische Bletter, Herausg. Vom Staatsarchiv Wien, I 1921)>

وظهر كذلك مقال موضوعه الشرق ومصورو البندقية كتبه سنة 1923 في مجلة برلنجتن الأستاذ جيل ديلاتوريت Gille de la Tourette. وكذلك كتب نخبة من الآثاريين الإسبان المقالات والكتب عن فن المستعربين وفن المدجنين وعن التأثير الإسلامي فيهما. ومن ذلك كتاب الأستاذ جوميز مورينو Gomez Moreno سنة 1919 عن كنائس المستعربين ومؤلفات الأستاذ بويجي كادافالش Puig Y Cadafalch. وكتب الأستاذ الدكتور كونل Kühnel مدير متاحف برلين عدة مقالات شائقة في تأثير الفنون الإسلامية في فنون الشرق.

وفي سنة 1928 تلت السيد الجليلة هنريت ديفونشير Madame R. L. Devonshire في مؤتمر المستشرقين في

أكسفورد بحثاً عن بعض التأثيرات الإسلامية في الفنون الأوروبية، وكان هذا البحث أساساً لأربع محاضرات ألقتها بالفرنسية في الجمعية الجغرافية الملكية ثم طبعتها في مجلة الأسبوع المصري **La Semaine Egyptienne** كما ظهرت منها بعد ذلك طبعة مستقلة تلتها في العام الماضي طبعة أخرى **(Quelques Influences Islamiques sur les Arts de l'Europe- Le Caire, Scindler 1935)** ويمتاز هذا البحث الشائق بسهولته وبكثرة صوره التي تساعد على تفهم ما فيه من نظريات ومقارنات.

أما الفصول اتي نقدمها اليوم للقراء فقد درس فيها الأساتذة كرستي **Christie** وأرنولد **Arnold** وبريجز **Briggs** موضوع التأثيرات الإسلامية دراسة وافية، توخوا فيها شيئاً كبيراً من الإنصاف والأمانة العلمية وزينوها بكثير من الصور و«اللوحات» تسهيلاً للمقارنة وتوضيحاً للنظريات الفنية.

زكي محمد حسن
أمين دار الآثار العربية
القاهرة في 14 يونيه 1936

الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوربية

كتبه بالإنجليزية **A. H. CHRISTIE**

الفنون الإسلامية الفرعية[1] وتأثيرها في الفنون الأوربية

حين بدأ الإسلام حياته الحافلة بعظائم الأمور وجلائل الأحداث ، والتي أتيح له في أثنائها أن يخلق في الميدان الغربي شكلاً جديداً من أشكال الفن بالمدن المطلة على المحيط الأطلنطي،

كان يسير من أقاليم لم يزل الفن فيها وليداً متأخراً؛ فبلاد العرب لم يوجد فيها من فن في ذلك الوقت خلا أثر مجدب تخلف من الماضي السحيق، أو خلا أثر كان في طبيعته مجرد صدى ومحاكاة لفن خارجي ظهر في أماكن تأثرت بالتقدم الأجنبي تأثراً سطحيّاً، ولم يشرق في شبه الجزيرة فن قومي ظاهر في البقاع الخصبة التي كان يسكنها شعب يعيش في رخاء واستقرار وتختلف ظروفه كل الاختلاف عن تلك الظروف التي تضطر القوم الرحّل

([1]) «الفنون الفرعية» هي الترجمة التي استخدمناها حتى الآن للمصطلحات الأوروبية **Minor Arts** (بالإنجليزية) و**Arts mineurs** (بالفرنسية) و**Kleinkunts** (بالألمانية) وقد يمكن أن نسميها الفنون الصناعية أو الفنون التطبيقية كما تعرف أحياناً باسم الفنون الزخرفية. والمقصود بها على كل حال هو الفن في الأشياء المنقولة التي ينتفع بها أو تتخذ للزينة والزخرف ولكن الواقع أن هذا التقسيم غامض إلى حد كبير. فبعض مؤرخي الفنون يدخلون السجاد مثلاً في الفنون الفرعية والبعض الآخر يخرجونه عنها. (المعرب)

يضربون في الصحراء إلى أن يعيشوا في عزلة وركود. فإن كان الفن الإسلامي قد استمد صورته الروحية من بلاد العرب، فقوامه المادي قد تم صوغه في أماكن أخرى كانت للفن فيها قوة وحياة.

ولقد أحدثت المسيحية في مصر وسورية تغيير كبير في الفن الوثني الذي كان قائماً في تلك البلاد عند ظهورها؛ فإن عوامل وعناصر متباينة – بعضها كان دفيناً في البلاد نفسها، وبعضها أُتى به وتطور على يد سيادة أجنبية – لم تلبث أن نهضت بها روح جديدة وأعانتها على تكوين فن منسق جميل رائع. أما فيما وراء دجلة والفرات فقد كان الحال غير هذا، إذ كانت بضع قرون قد انقضت منذ ثار الفرس في وجه حكامهم البارثيين **(The Parthians)** وقامت بينهم الأسرة الساسانية الفارسية؛ فبدأوا عهد إحياء قومي زاهر وكان فنهم القديم ينمو بهذا الإحياء نمواً قوياً كما كان هذا الفن يومئذ يمتاز بالفخامة والأبهة والجلال بعد أن استطاعت العبقرية الإيرانية أن تدخل عليه من العناصر اليونانية التي كانت سائدة منذ فتوح الإسكندر ومما استعارته بعدئذ من أواسط آسيا ما أكسبه تلك الفخامة والأبهة.

هاتان هما الثقافتان المتعاديتان اللتان كانت معاً مكروهتين عند المسلمين، واللتان نشأ بينهما الفن الإسلامي وترعرع.

ولقد كان الفن في العصور الوسطى قبل كل شيء وسيلة لشرح الأفكار الدينية والتعبير عنها، حتى ليمكننا بداهة أن نرد مذاهب الفن في العصور الوسطى إلى العقائد التي شكلتها. حقاً إنه من الواضح أن في

طبيعة هذه المذاهب الفنية وأساليبها وتكوينها عناصر خاصة تجمعها على اختلافها، وتدل على أنها ترجع جميعها إلى أصل واحد لولا أن المؤثرات الدينية قد جعلت منها وحدات متمايزة. ولقد كان الفن المسيحي في جوهره وسيلة من وسائل التعليم الديني، وكانت مهمته على الدوام واضحة كل الوضوح كما تفسرها الصور والرموز التي رسمت على نحو يفهمه الأمي والمتعلم على السواء.

ولكن صناعات الأيقونات وصور القديسين كانت تبدو عملاً وثنياً محضاً في أعين العرب، الذين لم تكن لديهم تقاليد فنية ما، فنظروا إلى الفنون في ريبة، ووصفوها بالسحر، شأن الجماعات الفطرية الأولى؛ فضلاً عن أنهم في بداية حماسهم الديني كانوا يحرّمون الترف ويعرضون عنه اعتقاداً منهم أنه غرور كافر، أو أنه من حبائل الشيطان، الذي يجب ألا يكون له على مؤمن سلطان[2]. ومن ثم فإن أبهة الفن الفارسي– التي لم يلبث الفرس بعدئذ أن طبعوها بقوة في الفن الإسلامي– كانت في بداية أمرها تغضب المسلمين بقدر ما كانت تغضبهم المباذل الوثنية المستقبحة التي كانت تمثلها.

ولقد كانت نشأة الفن الإسلامي في المساجد؛ فيها ولد في وضح النهار وفي رحابها نما وترعرع تحت رعاية القوم وبين أنظارهم، وكانت المساجد الأولى أبنية عادية أقيمت للصلاة والوعظ وحدها، وليس فيها نزوع إلى إتقان في العمارة. وكان أثاثها حين وجد – إذا لم يكن لها أثاث

---

(2) راجع ما جاء في كتب الحديث الشريف عن اللباس والزينة كتحريم استعمال إنـاء الـذهب والفضـة، وكالحث على التواضع في اللباس والاقتصار على الغليظ منه. (المعرب)

في أول الأمر– بسيطاً غاية البساطة. وكان كل تجديد يظهر بالمساجد عرضة للنقد اللاذع.

قيل مثلاً إن الخليفة قد راعه نبأ أول منبر أقيم في مصر، فأمر بتحطيمه، لأن يرفع الخطيب على سائر إخوانه ارتفاعاً لا يليق[3]. كما أن أول محراب أعد ليرشد الناس إلى اتجاه الكعبة قد أثار جدلاً كبيراً لأنه يشبه شبهاً عظيما الحنية **apse** التي توجد في صدر الكنائس المسيحية، والتي كان المحراب نفسه تقليداً لها من دون ريب[4]. ولكن سرعان ما ظهر جيل أقل تديناً أخذ يقارن بين فقر المساجد وترف الكنائس الكفار، ثم لم يمض زمن طويل حتى أصبح المنبر والمحراب أظهر زينة في تلك الأبنية التي تعتبر في براعة تصميمها وتنوع زخرفتها من مفاخر فن العمارة.

وعندما انتشر الإسلام وامتد سلطانه إلى كثير من بلاد الله اختلط العرب بغيرهم من الأجناس الأجنبية عنهم، وأدى ذلك إلى اتساع أفق الفن في أعين المسلمين الذين استطاعوا في حدود الالتزامات التي فرضها عليهم الدين أن يخرجوا بفضل هذا الاختلاط صوراً جديدة للمثل الأعلى في الفن عندهم. وفضلاً عن هذا، فالإسلام حين اتسعت دائرته دخله عنصر جديد هو عنصر الثقافة دنيوية بحتة، وأخذ هذا العنصر يسود

([3]) أدخل المنبر في أثاث المسجد الإسلامي منذ عهد النبي عليه السلام ولكن الظاهر أنه اعتبر من علامات زعامة للمسلمين. اتخذه أبو بكر وعمر ولم يعرف الأخير في بداية الأمر هل يبيح اتخاذه في الأقاليم أو يرفضه. ويروى أن عمرو بن العاص اتخذ منبراً في مسجده بالفسطاط فكتب إليه عمر يعزم عليه في كسره ويقول: أما بحسبك أن تقول قائماً والمسلمون تحت عقبيك! فكسر عمرو المنبر. راجع ما كتب عن المنابر في مادة مسجد بدائرة المعارف الإسلامية. (المعرب)

([4]) راجع كتاب الفن الإسلامي في مصر للدكتور زكي محمد حسن ج1 ص 51–53. (المعرب)

البلاد الإسلامية ويستقر فيها على حساب السيادة الروحية، ثم سرت عادات دخيلة إلى نفوس الحكام المسلمين الذين لم يكونوا من الأتقياء المتحمسين لعقيدتهم. ومنذ يومئذ ضعفت المسحة الدينية في القصر، وتسللت إلى الإسلام فنون لم تكن تتفق وقواعده كل الاتفاق، إذ بدأ الحكام المثقفون يميلون إلى الكتب الجميلة والأقمشة الغنية بزخارفها، وما إلى ذلك مما قد يصلح لملك من الملوك، ولكن لا يليق بخليفة من خلفاء الرسول. ووجد من النبلاء والأشراف من قلدوا الحكام في غرامهم بالفنون، ثم وجد من دونهم من كانوا يقلدونهم تقليداً أعمى في تقدير هذه الفنون، وانتقلت عدوى حب الفن إلى غير هؤلاء وأولئك، فظهر فن متميز يمكن أن نسميه «فن القصر» وعاد كل ذلك بالخير على الصناع والفنانين، ولكنه أثار حنق رجال الدين[5].

ولقد كانت العزلة الارستقراطية مستحيلة في عهد الخلفاء الأولين الذين أوجدوا المساواة الاجتماعية بين الناس، وجعلوا منها قانوناً لا تصح مخالفته، قائلين بأن لكل امرئ حق الذهاب عند الحاجة إلى الحاكم وبأن هذا ينبغي له ألا يدع لأحد مأخذاً عليه في نظام حياته ومنزله ونفقته. ومن ثم لم يكن القصر بمعزل عن الشعب، ولم يكن يسود فيه طراز آخر من المعيشة إلا بعد أن نشأت طبقة أخرى من حكام مترفين ساد بينهم نوع جديد من الأخلاق وطرق المعيشة، وثم على كل ما يدلنا على أن فناً ملكياً دنيوياً وجد منذ عهد الأمويين، ذلك هو فن النقوش الحائطية البديعة التي لا تزال باقية في بيت للصيد في الصحراء شرقي البحر

(5) قارن كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن ص19. (المعرب)

الميت[6]، وفيها رسوم آدمية دقيقة يتجلى في طرازها مزيج من التقاليد الشرقية واليونانية، ويُظن أن هذا البناء شيد في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك بين سنتي **712**، **715**م.

ولما نقل العباسيون مقر الحكم من دمشق إلى مدينة بغداد بعد أن تم بناؤها عام **766** كان فن القصر فناً له تقاليده وأصوله الثابتة، وقد كان انتقال العاصمة إلى بلاد الجزيرة بداية عهد جديد أيضاً في تاريخ الفن الإسلامي، فمنذ ذلك العهد بدأ الفن الفارسي يفرض سلطانه على تطور الفنون الإسلامية.

وليس من غرضنا هنا أن نتبع نمو الفن الإسلامي خطوة بخطوة، بل نريد أن نصور في إيجاز بعض تطوراته الرئيسية، وأن نعنى خاصة ببعض منتجاته المهمة لنرى كيف أثرت هذه التطورات في تقدم أوروبا المسيحية، وذلك في عصور ازدهار الفن الإسلامي والعصور التالية لها. وفوق هذا فموضوعنا هو الفنون الفرعية وهي الفنون التي كان يزاولها الصناع الذين كانوا يستدعون لتأثيث الأبنية بكل ما يلزمها من ضروري أو كمالي يتطلبه الغرض الذي أنشئت من أجله.

---

(6) أتى موزيل **Alois Musil** في كتابه: **Kuseir Anra (Vienna 1907)** بصور ملونة لرسوم بعض هذه النقوش. راجع عن قصير عمرا مادة **Amra** في دائرة المعارف الإسلامية، والفصل الذي عقده الأستاذ كريزول **Creswell** في كتابه **Early Muslim Architecture vol. 1** للحديث عن عمارة هذا البيت وما فيه من نقوش، وراجع كذلك كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن ص 19-21 وكتاب الفن الإسلامي في مصر للمؤلف نفسه ج1 ص 32 ر75 ر109. (المعرب)

وسرعان ما أصبح المسلمون بنائين مهرة فحققوا أفكاراً هندسية معينة بعبقرية حاذقة وبصيرة فنية صائبة. ولئن كان اعتراض الدين على الصور الآدمية حائلاً دون أي تقدم في صناعة التماثيل، فلقد برع المسلمون جداً في الحفر على الأحجار والأخشاب وغيرها من المواد.

وبالرغم من أن ما نقش على الجدران كان فيما يظهر معروفاً منذ العصور الأولى للإسلام[7] فإن التصوير الإسلامي الذي نعرفه الآن لا يتجاوز الصور الصغيرة التي تعرف في اللغات الأوربية باسم **miniature**[8] يستوي في ذلك ما كان منها مستقلاً بنفسه وما رسم توضيحاً للمخطوطات أو نحو ذلك؛ وكلها تدل على قدرة فنية عظيمة وتفوق فني كبير في اختيار الألوان وصناعتها، لولا ما يعوزها رغم ذلك من صفات خاصة نستطيع أن نتبينها في خير الصور التي خلفتها لنا أوربا من العصور الوسطى وفي ظروف مشابهة.

وإن فات المسلمين أن يطاولوا أوروبا في الفنون الجميلة – إذا استثنينا فن العمارة وحده – فإن نجاحهم في الفنون التي انطلقت فيها عبقريتهم لم يكن له مثيل في العصور الوسطى. ولقد كان الإسلام الوارث

---

(7) راجع كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن من 20 وما بعدها. (المعرب)

(8) الظاهر أن كلمة **miniature** يمكن التعبير عنها بلفظي رقش أو رقن ولكنهما غريبان وربما ذاع استعمالها في المستقبل. وعلى كل حال فإن لفظ **miniature** في اللغات الأوربية مشتق من **minium** أي الزنجفر (**vermilion**) (وهو أكسيد الرصاص بنسبة مرتفعة من الأكسجين) وكان يستخدمه المصورون والفنانون الذين كانوا يذهّبون المخطوطات في العصور الأولى. وأطلق اسم **miniature** في البداية على الصور الصغيرة التي كانت تزين بها المخطوطات والتي كانت تلون بالأصباغ السائلة الممزوجة بالصمغ ثم امتد استعماله إلى جميع الآثار الفنية الدقيقة الصناعية الصغيرة الحجم من صور ونقوش ورسوم وتحف أثرية محفورة. (المعرب)

المباشر لكثير من الأساليب الفنية وتقاليد الحرف القديمة التي لم تكن معروفة في الغرب. فكما أن علماء المسلمين قد نقلوا إلى الخلف ذخيرة كبيرة من العلوم والدراسات القديمة فإن الصناع المسلمين قد حفظوا وهذبوا ثم نشروا في البلاد الأجنبية ما كان ذائعاً في الشرق من صناعات دقيقة مراكزها الحوانيت والمصانع، ولم تكن هذه الصناعات قد نفذت قبل ذلك إلى أوروبا– أو– كانت على الأقل قد درست معالمها في عهد الاضطراب والظلم الذي كان فاتحة العصور الوسطى.

وأخذ المسلمون حين كانوا يجددون هذه المهارة الفنية القديمة يتميزون بميزة واضحة كل الوضوح، حتى أنها لتبدو شيئاً طبيعياً يغض الطرف عنه ولا يعار ما يستحقه من الأهمية. فكل شيء أعد للاستعمال العادي، أو كان معداً للحفلات وما إليها، قد أسرف المسلمون في جعله حياً بما كانوا يخلعون عليه من زخرف تبدو موضوعاته كأنها طبيعية نامية كمثل الأشكال التي تسبغها الطبيعة نفسها على المخلوقات الحية. وأشكال هذه الرسوم والزخارف – ولو أنها أجنبية عن الغربيين – لم تكن من البعد عن التقاليد الأوروبية بحيث لا يمكن أن تتفق وإياها. ومهما تكن غريبة فإن غرابتها على كل حال غرابة جذابة تبعث على الخيال، وكل أجزائها مرسومة بمهارة فائقة، حتى لقد ننخدع فنزعم أن وراء تكوينها المادي حيوية كامنة يصعب علينا إدراكها. على أن هذه

الخصوبة الزخرفية ليست مجرد وسيلة لملء فراغ أو تغطية أشكال، وإنما هي أصول جوهرية لدقة الصناعة بدونها يعد الأثر الفني ناقصاً[9].

والواقع أن غنى الموضوعات الزخرفية وتكرارها على وتيرة واحدة يريحان العين الشرقية والعقل الشرقي كما يريح الأذن الغربية توافق النغمات وتنوعها. ولقد كان الصناع الشرقيون مولعين بالزخارف حتى لقد وقفوا على دراسة مسائلها جهوداً عظيمة متواصلة، ووضعوا لها أصولاً لا يزال الصناع المحدثون يقتفون آثارها حتى اليوم. وإن أبسط دراسة موجزة للفن الإسلامي كافية لأن تظهر أن صناعة الزخرفة خليقة بان تتبوأ المكان الأعلى بين الفنون الفرعية التي أنتجتها العبقرية الإسلامية.

وبالرغم من أن الأصول الدينية قد أجمعت على أن تحرم على الفنانين المسلمين تحريماً قاطعاً تصوير الأشكال الآدمية، أو المخلوقات الحية في آثارهم الفنية، فإن الواقع يدل على أن مثل هذه الصور شائعة في الزخارف الإسلامية شيوعاً ظاهراً بالرغم من أنه ليس صحيحاً أن مذهباً من المذاهب الإسلامية قال بعدم تحريمها[10] فضلاً عن أن المشاهد أنها لم

([9]) في دار الآثار العربية وغيرها من المتاحف قطع أثرية عديدة تؤيد قول المؤلف وتثبت أن الفنان القدير في العالم الإسلامي كان يعمل للفن قبل كل شيء، كما يظهر من الزخارف الدقيقة الجميلة التي نراها على التحف الأثرية في أجزاء ليست ظاهرة لعين الرائي ولا رقيب على الصانع في زخرفتها إلا نفسه وإخلاصه لتقاليد الفن والصناعة. ومن المتحف التي تتجلى فيها هذه الظاهرة مقلمة محفوظة في دار الآثار العربية من نحاس مكفت بالذهب والفضة ومزينة بزخارف هندسية ونباتية وبأشرطة كبيرة من الخط الكوفي وبكتابات نسخية دقيقة وهي باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفي سنة 764هـ (1363 ميلادية). (المعرب)

([10]) راجع كتاب التصوير في الإسلام للدكتور زكي محمد حسن ص 18-20. (المعرب)

تستعمل داخل المساجد في وقت ما. ولذا فوجودها على أثر من الآثار يشهد بأن هذا الأثر صنع لغرض غير ديني. ولما كان تحريم الأشكال الآدمية نظاماً دينياً قاسياً متشدداً وقواعد صارمة لا يمكن أن يرضخ لها الجميع، فإن ذوي المحيط العقلي الواسع والتسامح الديني العظيم والأفكار الحرة المعتدلة كانوا يغضون الطرف عن تجاوزه؛ ولكن على الرغم من ذلك فإن هذا التجاوز ظل يُحفظ النفوس التقية الشديدة التعصب للدين، فكان هذا الفن لا يفتأ يقاسي ثورة هذه النفوس واحتجاجها وتنكرها بين آن وآخر.

ولذلك ترى بالمتاحف والمجموعات الفنية تحفاً كثيرة قد لحق بها عطب بليغ بتأثير ضربة قوية أو تشويه مقصود، مما ينهض دليلاً لا يقبل الشك على أن الحماس الديني كان يطلق ثائرة الغضب والاحتجاج[11].

ومن المميزات الظاهرة في الزخرفة الإسلامية استعمال النقوش الخطية العربية. فكثيراً ما نرى آية من آيات القرآن الكريم أو بيتاً من الشعر أو عبارة من عبارات التحية أو التهنئة والبركة تدور حول حافة

([11]) قارن ما جاء في كتاب مناقب عمر بن عبد العزيز لابن الجوزي (طبعة بيكر Becker بليبزج ص46 و47) من أن عمر بن عبد العزيز مر يوماً بحمام عليه صورة فأمر بها فطمست وحكّت ثم قال لو علمت من عمل هذا لأوجعته ضرباً. وعلى كل حال فإن في المتاحف صوراً فنية كثيرة شوهها المتعصبون مثال ذلك صورة قصة الأميرة حمزة لمحفوظة في متحف فكتوريا وألبرت، حيث حزنت وجوه الأشخاص المرسومة فيها. وهناك مخطوط آخر في وكالة حكومة الهند بلندن موضوعه مختارات في الدين والتصوف من الشاعر الفارسي نظامي وفيه صورة واحدة تمثل مجلس شراب وسمر في الهواء الطلق ولم يستطع صاحب المخطوط أن يقطع الصورة حرصاً على ما فيها من النصوص كما خشي تشويهها حرصاً على جمال المخطوط، فلجأ إلى مصور طلب إليه أن يرقم فوق رؤوس الأشخاص مناظر طبيعية وأشكالاً نباتية تخفي معالمها بحيث بقيت الأجسام دون رؤوس ظاهرة.

انظر اللوحة 7 من Arnold: Painting in Islam. (المعرب)

تحفة أثرية أو تكوِّن شريطاً زخرفياً على أثر من الآثار أو تملأ طغرة[12] أو شكلاً هندسياً مّا. ونرى بين حين وآخر أثراً من الآثار الثمينة يزينه اسم صاحبه النبيل ومعه ألقابه الفخمة، فيهدينا ذلك إلى معرفة تاريخ هذا الأثر ومصدره، وقد يُنص عليهما نصاً في بعض الأحايين، وذلك حين يمهر الصانع عمله الفني بتوقيعه ويُثبت مع هذا التوقيع اسم المدينة التي صنع فيها الأثر والسنة التي تم صنعه فيها.

والكتابة العربية التي هي كل ما قدمه العرب أنفسهم للفن الإسلامي تعتبر حيثما وجدت دليلاً على سيادة الإسلام وعظم تأثيره. ولأنها الخط الذي دُوّن به القرآن الكريم، كانت مقدسة في كل بلاد الإسلام وكل عصوره[13]، وطالما تنافس الخطاطون في تحسين حروفها

([12]) **Cartouche** وهي زخرفة أو شكل هندسي يشتمل على فضاء تنقش فيه كتابة أو ترسم فيه شارة أو رنك؛ ومن ذلك أيضاً الأشكال المستطيلة المقوسة الجانبين التي كانت تحفر فيها بالرسوم الهيروغليفية أسماء الفراعنة المصريين. (المعرب)

([13]) نلاحظ أن الكتابات على الأبنية والتحف الأثرة من العصور التي ازدهر فيها الفن الإسلامي تكون إما باللغة العربية أو باللغة الفارسية، وقد كانت العربية بطبيعة الحال أوسع انتشاراً وأعظم نفوذاً، ولأننا نحن المسلمين نعتقد أن القرآن كلام الله عز وجل نزل به الوحي على رسوله محمد، ظللنا طويلاً، لا نسمح بنشره إلا باللغة التي نزل بها ولا نسمح أن يكون في اللغات الإسلامية الأخرى (كالفارسية والتركية) إلا تفاسير وشروح. ولهذا السبب عينه كانت جميع الكتابات ذات الصبغة الدينية في العالم الإسلامي كله مكتوب باللغة العربية وكذلك أكثر الكتابات ذات الصبغة الرسمية كالثناء على السلاطين والأمراء والكتابة على شواهد القبور والدعاء لصاحب التحفة الأثرية المرقومة عليها الكتابة وكإمضاءات الفنانين وصكوك الهبات والمنح؛ وهكذا نرى أن اللغة العربية قامت بين الأمم الإسلامية مدة طويلة مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية في العصور الوسطى. على أن اللغة الفارسية لم تلبث أن ذاع استعمالها في الجزء الشرقي من العالم الإسلامي بعد أن أصبح الفرس يكتبونها بالحروف العربية وبعد أن تأثرت بالعربية ونقلت عنها كثيراً من المفردات والتراكيب، وزادت مكانة اللغة الفارسية حتى صارت تعني بدراستها الطبقات المتعلمة في الولايات التركية منذ القرن السادس عشر، كما أنها احتفظت بذيوعها في بلاد الهند حتى القرن التاسع عشر. أما الكتابات التركية على الأبنية والتحف الأثرية الإسلامية فغنها ترجع غالباً إلى العصور المتأخرة. (المعرب)

الجميلة، وأتت أجيال من الخطاطين كانت تعمل في توفيق ونجاح حتى أصبح الكتاب الجميل كنزاً لا يقدر بثمن، بل أصبح أقل أثر من كتابة خطاط مشهور تحفة فنية يتسابق الهواة إلى حيازتها واقتنائها.

ولقد ألف الصناع الأوروبيون شكل الخط العربي بالتدريج مع أنهم لم يستطيعوا أن يقرأوه. ومن الأدلة القديمة على معرفتهم شكله وجهلهم قراءته قطعة من العملة كان قد سكها أوفا **Offa** ملك مرسية **Mercia** (**757–796**) وهي الآن محفوظة بالمتحف البريطاني (شكل **1**).





(شكل **1**) عملة من الذهب ضربت لأوفا ملك مرسية (**757–96**)

وهذه القطعة شبيهة بالدينار الإسلامي، ولكن فيها الكلمتين «الملك أوفا» مكتوبتين باللغة اللاتينية **Offa Rex** وحولهما كتابة عربية منقولة نقلاً دقيقاً حتى لنرى ظاهراً فيها تاريخ القطعة الأصلية (**157**هـ) وعبارة دينية إسلامية. ولم يأت بعد هذه العملة نظير لها على

مثالها؛ ولكنها في الوقت نفسه توقفنا على مدى انتشار العملة الثابتة السليمة التي أخرجتها دور السكة الإسلامية. وفي المتحف المذكور مثل آخر لاتصال الغرب بصناعة الشرق يظهر في صليب ايرلندي مطلي بالبرنز البراق يرجع عهده إلى القرن التاسع الميلادي، وكتب في وسطه على الزجاج بالخط الكوفي في عبارة عربية هي «باسم الله» والمهم أنه في كل حالة من هاتين الحالتين السابقتين لا يمكن أن يكون الصناع قد أدركوا معنى العبارة التي نقلوها لأنه لا يحتمل أن توضع مثل هذه الكتابة الإسلامية البحتة على عملة ملك مسيحي أو تنقش على شارة مقدسة لو أن الصناع كانوا يعرفون معناها ويعرفون ما تدل عليه[14]. ومنذ ذلك الوقت أخذ نقل الحروف العربية والزخارف الإسلامية يزداد انتشاراً في صناعات أوروبا المسيحية ولكن كان تصوير الحروف رديئاً في الغالب حتى أصبحت خطوطاً لا تقرأ.

وجذبت كثيرين من الغربيين إلى البلاد الإسلامية دوافع شتى منها الرغبة الدينية الصادقة في زيارة البقاع المقدسة ومنها الظمأ إلى العلم الذي ورثه المسلمون جون غيرهم، ومنها الأعمال التجارية وغيرها من المصالح الكثيرة. وعاد هؤلاء الغربيون من الأقطار الإسلامية يحملون

([14]) إشارة السيدة ديفونشير **Mrne R. L. Devonshire** في كتابها **Quelques Influences Islamiques sur les Arts de L'Europe** (ص13) إلى الجهل الذي غلب طويلاً على أوربا في الأمور التي تتعلق بالشرق حتى كانت بعض التحف الأثرية تمر من يدها ومن الهواة المهتمين بالجمع إلى يد هاو آخر دون أن يفطن أحد إلى الكتابات العربية التي كانت تزينها. ومن ذلك أننا نرى في الجزء الأول من مؤلفات لونجيربيه **Longpeier** (1816–1882) الذي نشره شلومبرجيه **Schlumbreger** سنة 1883 قصة كتابة عربية ظنها بعض العلماء من الرهبان المباركين **Bénédictins** في سنة 1755 نوعاً غريباً من الكتابة القوطية فيه عبارة لاتينية غير مفهومة. (المعرب)

معهم من بدائع الصناعة الإسلامية ما يؤيد الذي كان يقصه القوم ويتحدثون به عن مهارة العرب وأبهتهم.

وقد كان الأسطرلاب من أهم ما حصل عليه العلماء المتجولون الذين كانوا ينقبون في مراكز العلم الإسلامية عن العلوم والمعارف التي لم يكن له في بلادهم مثيل. والأسطرلاب آلة فلكية اخترعها الإغريق القدماء وأدخل عليها بطليموس الجغرافي السكندري بعض التحسين. وكان للمسلمين فضل إبلاغها درجة الكمال. وقد عرف الأوروبيون الأسطرلاب في القرن العاشر. وأظهر ما استخدم الشرقيون فيه الأسطرلاب تحديد أوقات للصلاة وتعيين موقع مكة ولكنهم استعملوه أيضاً في أغراض أخرى كالتي جاء وصفها في الحكاية التي رواها الخياط «إذ يؤخر الحلاق المتحذلق ضحيته المتألمة حتى يتحقق بطريق الأسطرلاب من اللحظة للحلاقة»[15]

(15) هي حكاية مزين بغداد من حكايات ألف ليلة وليلة، وفيها قصة الشاب الذي أراد استدعاء مزين ليحلق له رأسه فطلب إلى الغلام أن يختار واحداً يكون غافلاً قليل الفضول لا يصدع رأسه بكثرة كلامه ومضى الغلام فأتى بحلاق دخل وسلم وقال أذهب الله غمك وهمك والبؤس والأحزان عنك فقال له الشاب تقبل الله منك فقال أبشر يا سيدي فقد جاءتك العافية، أتريد تقصير شعرك أو إخراج دم؟ فإنه ورد عن ابن عباس أنه قال من قصر شعره يوم الجمعة صرف الله عنه سبعين داء وروى أيضاً أنه قال من اجتجتم يوم الجمعة فإنه يأمن ذهاب البصر وكثرة المرض، فتضايق الشاب وطلب إلى المزين أن يسرع بالبدء في حلق رأسه، فمد الحلاق يده وأخرج منديلاً وفتحه وإذا فيه أسطرلاب وهو سبع صفائح فأخذه ومضى إلى وسط الدار ورفع رأسه إلى شعاع الشمس ونظر ملياً ثم قال للشاب اعلم أنه مضى من يومنا هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة 763 من الهجرة النبوية وطالعه بمقتضى ما أوجبه علم الحساب المريخ سبع درج وستة دقائق واتفق أنه يدل على أن حلق الشعر جيد جداً ودل عندي على أنك تريد الإقبال على شخص وهو مسعود لكن بعده كلام يقع وشيء لا أذكره لك.... إلخ.

وعلى كل حال فقد اتصل الأسطرلاب بعلم التنجيم وأصاب من ذلك شهرة سيئة كما ساء ذكر من حذقوا استعماله في القرون الوسطى حين ذاع الاعتقاد أن علمي الفلك والتنجيم شيء واحد. فالعالم الكبير جيربرت دوفرن **Gerbert of Auvergne** الذي عاش في القرن العاشر واعتلى كرسي البابوية سنة **999** وسُمّي سلفستر الثاني ذاع عنه نظراً لعلمه بالفلك أنه كان في أثناء إقامته بقرطبة[16] على اتصال بالشيطان. وعندما ذكر وليم أوف مالسبرى[17] **William of Mamesbury** كيف أن جيربرت الذي وصفه «فاق بطليموس في استعمال الأسطرلاب»– أحيا في بلاد الغال العلوم الرياضية المباحة بعد أن استولى عليها الركود زمناً طويلاً، أشار أيضاً إشارة غير طيبة إلى مهارة جيربرت في مناجاة الأرواح.

---

(16) ولد جيربرت هذا في أوريلاك **Aurillac** من أعمال مقاطعة أوفرن بفرنسا سنة 930 ونشأ فيها بدير سان جيرو **St- Gerault** ثم رحل إلى أسبانيا ليدرس على المسلمين فيها، وتعلم من الهندسة والفلك والميكانيكا ما جعل أهل عصره في أوربا المسيحية يتهمونه بالسحر فقالوا إنه صنع رأساً من النحاس كانت تجيب على الأسئلة الصعبة، وينسب إليه أنه أدخل في فرنسا الأرقام العربية (الهندية) والساعة الدقاقة، وعلى كل حال فقد انخرط جيربرت في سلك لرهبان المباركين **Bénédictins** واتصل بأوتو الثاني إمبراطور ألمانيا الذي عهد إليه بتربية ابنه (أوتو الثالث) ونجح جيربرت سنة 997 في الحصول على منصب رئيس أساقفة رافنا **Ravenne** وانتخب لكرسي البابوية سنة 999 وكان أول فرنسي اعتلاه. وأما وفاته فكانت في 1003. (المعرب)

(17) كان من الرهبان المباركين **Bénédictins** وولد بانجلترا سنة 1066 ويعتبر بعد **Bede** أقدم المؤرخين الإنجليز الذي يوثق بهم وقد توفي نحو سنة 1142 تاركاً مؤلفاً عن تاريخ انجلترا في جزأين كبيرين. (المعرب)

ومن المخلفات القديمة النفيسة التي يرجع عهدها إلى القرن العاشر أسطرلاب لخط عرض مدينة روما وهو محفوظ الآن في فلورنسه ويظن بعض العلماء أنه كان من ممتلكات البابا سلفستر(18).

على أن أقدم أسطرلاب مؤرخ محفوظ الآن في أكسفور وقد صنعه في سنة **984** أستاذان هما أحمد ومحمود ابنا إبراهيم صانع الأسطرلاب في مدينة أصفهان. وفي المتحف البريطاني أمثلة لهذه الآلة بينها واحدة صنعت في إنجلترا سنة **1360**. كما أن بمكتبته كلية مرتون **Merton** آلة يقال إنها كانت لشوسر **Chaucer** الذي كتب لابنه الصغير بحثاً في الأسطرلاب.

وكانت قيمة الأسطرلاب للملاحين لا تقدر، فقد دام استعماله في شؤون الملاحة إلى القرن السابع عشر حين حلت محله مخترعات حديثة. والأسطرلاب الدقيق الصنع قطعة فنية جميلة مصنوعة ومحفورة بعناية ومهارة تثيران الإعجاب وهي تحافظ على شكلها قروناً دون تغيير ذي بال، وهناك أسطرلاب صنع في طليطلة على يد إبراهيم بن سعيد سنة **1066– 1067**، وهو مبين هنا في (شكل **2**) ويمكن مقارنته بأسطرلاب آخر في (شكل **3**) يشبهه في الشكل ولكن تكسوه زخرفة أنيقة، وهو من عمل الصانع الفارسي المشهور عبد الحميد في سنة **1715**.

---

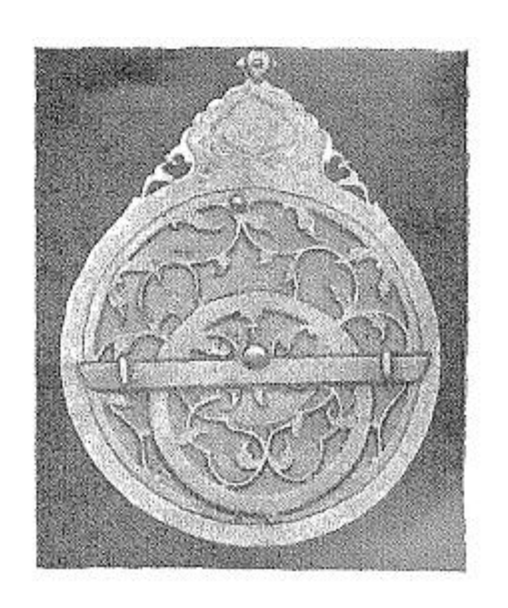
(18) انظر **Eduardo Saavedra, "Note sur un astrolabe arabe** في **Atti del iv. Congresso Internazionale degli Orientalisti, 1878. Firenze 1880.**

ومما وصل إلينا من الأمثلة العديدة للصناعات المعدنية في صدر الإسلام علية موجودة الآن بكاتدرائية جيرونا **Gerona** مصنوعة من الخشب ومغطاة بطبقة فضية عليها زخارف غنية من فروع نباتية بارزة بالدق **Repoussé**. وعلى هذه العلبة نقوش خطية تثبت أنها من عمل صانعين هما بدر وطريف صنعاها لأحد رجال الحاشية في بلاط الحكم الثاني (**961–976**) لتقديمها إلى ولي العهد هشام الذي عقب والده في خلافة قرطبة. وهذه العلبة إحدى القطع الفضية النادرة التي بقيت إلى أيامنا هذه. وعلى الرغم من أن الدين كان لا يحبذ استخدام المعادن النفيسة في الحياة الدنيا بل يحتفظ بها للمنعمين في الجنة، فإن صون الفضة لم تكن محرمة في قصور الخلفاء.

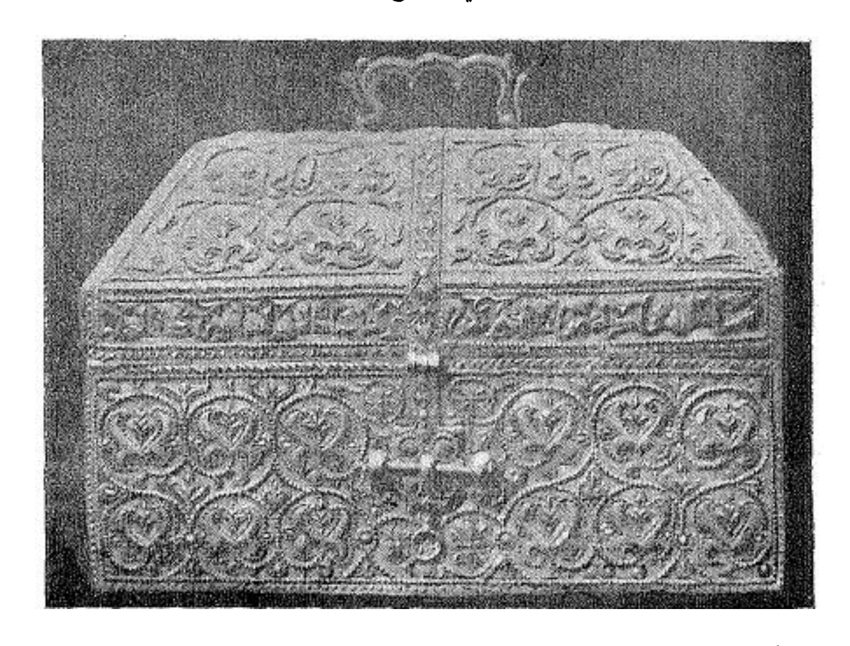
اللوحة رقم «**1**»



(شكل **2**)– اسطرلاب. طليطلة. مؤرخ **1066**/ **67**. بالميوزيو أركيولوجيكو بمدريد



(شكل **3**)– اسطرلاب. فارسي. مؤرخ **1715**. بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل **4**)– صندوق صغير من الخشب مصفح بفضة مذهبة. قرطبة في القرن العاشر.
بكاتدرائية جيرونا. تصوير أركسيف ماس

ويصف المؤرخون المصريون في تفصيل كنوز الذهب والفضة التي جمعها الخلفاء الفاطميون في القاهرة ثم راحت برمتها نهب فتنة محلية قامت بها جموع الجند المرتزقة من الأتراك سنة **1067** وكذلك أثبت المقريزي قائمة فيها تفصيل التحف الثمينة التي كانت في القصور منذ إنشائها معتمداً على محفوظات رسمية قديمة كانت لا تزال باقية إلى عصره[19] وتعيننا هذه القائمة على أن نتصور بعض الكماليات التي كان يتفنن في صناعتها صاغة القصور. وتعتبر هذه القائمة وثيقة مستفيضة تشتمل على وصف فني دقيق لطائفة عظيمة من التحف كالمحابر الذهبية والفضية وقطع الشطرنج ومقابض المظلات، والأواني لزهور النرجس والبنفسج، والطيور الذهبية والأشجار التي صيغت من الأحجار الكريمة الخالصة. وهذا كله بكمية كبيرة جداً حتى أن المتشكك لو أسقط بضع سنين من هذه الآلاف العديدة التي يظن أن الباحثين المتحمسين قد أسرفوا في تقدير عددها لظل بالرغم من ذلك مأخوذاً مبهوتاً.

وإلى هذا فقد عاصر الفاطميين وعرف ثورتهم الذائعة الصيت رحالة فارسي مشهور هو ناصري خسرو[20] الذي طاف بقاعات القصر

---

(19) راجع خطط المقريزي ج1 صفحة 414 وما بعدها. وقد نقل الأستاذ المستشرق بول كاله Paul Kahle إلى الألمانية حديث المقريزي عن كنوز الفاطميين ونشره وعلق عليه في مجلة الجمعية الشرقية الألمانية (جزء 14 سنة 1935) Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft Band XIVe. (المعرب)

(20) هو رحالة وشاعر فارسي ولد في مقاطعة خراسان ببلاد الفرس سنة 394هـ (1003 ميلادية) والتحق في شبابه بوظيفة في الديوان بمدينة مرو ثم تركها وحج إلى مكة وأخذ يطوف ببلاد العالم الإسلامي في منتصف القرن الحادي عشر الميلادي وأعجب بما وجده في مصر من رخاء عظيم وأسواق عامرة وتحف فنية نادرة وهدوء شامل. وظن ناصري خسرو أن الفضل في ذلك راجع إلى المذهب الإسماعيلي الذي كان مذهب الدولة الفاطمية فاعتنقه واعتقد أنه كفيل بإنقاذ العالم الإسلامي من الانحلال

في سنة **1047** بتوصية من أحد رجال البلاط. ويقول الرحالة في وصف ما شاهد إنه اختراق إحدى عشرة غرفة متتابعة في صف واحد كل منها تفوق الأخرى في الروعة والأبهة، وذلك كله قبل أن يلج الغرفة الثانية عشرة التي تحتوي على العرش، وهو تحفة من الذهب غاية في العظمة وإبداع الصنع، وعليها زخارف تمثل مناظر صيد بينها كتابات بديعة، وكان العرش قائماً على ثلاث درجات من الفضة، ويحيط به جلفق ذهبي يفوق جماله كل وصف[21].

على أن صناعة الذهب والفضة الإسلامية القديمة قد اختفت فأصبحت دراسة الصناعات المعدنية الإسلامية قائمة على ما وصل إلينا من الأثاث والأدوات البرونزية والنحاسية التي كان يستخدمها أغنياء المسلمين. وهذا العقاب البرونزي (شكل **5**) القائم في مقبرة مدينة بيزا **Pisa** مثال مكبر لنوع يتمثل غالباً في شكل طيور صغيرة أو حيوانات كانت في أكثر الأحيان قطعاً من فوارات مائية أو من آنية الماء السهلة الحمل. وهذا هو النوع الذي أخذت عنه آنية المياه الأوروبية التي كانت تسمى في العصور الوسطى أوكوامانيل **Aquamaniles**[22] وعرفت بأشكالها العجيبة. أما هذا العقاب الجذاب الغريب الخلقة – الذي يبدو

الذي كان قد بدأ يدب فيه. ورجع ناصري خسرو إلى إيران وتوفي سنة **453**هـ (**1061** ميلادية). (المعرب)

([21]) انظر **Ssfer Nameh: Relation du Voyage Nassiri– Khossrau** وهي رحلة ناصري خسرو ترجمها إلى الفرنسية ونشرها شارل شيفير في باريس سنة **1881**.

([22]) من اللاتينية **aqua** (ماء) و**manus** (يد) وكان القسس يستخدمون هذه الآنية في غسل أيديهم قبل القداس وفي أثنائه وبعده. وكانت في العادة أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر. (المعرب)

عليه ما يبدو على الحيوانات المدللة من خيلاء وثقة بالنفس – فجسمه مغطى بموضوعات زخرفية محفورة عليه، وعنقه وجناحاه مغطاة بريش على شكل قشور السمك. ويبدو ظهره للرائي كأنه مكسو بثوب قد حبك عليه حبكاً حسناً تزينه أشكال مستديرة، وفي طرفه كتابة بالخط الكوفي لها بقية في شريط من الكتابة يدور حول صدر العقاب.

ونرى فوق وركي الحيوان مساحات محجوزة، ولكل منها طرف مدبب ومحفور عليها صور سباع وصقور محوطة بخطوط لولبية الشكل. أما الكتابة فعبارات مدح وإطراء لصاحب التحفة، وليس فيها شيء ينم عن أصلها وتاريخها، ولكن أكبر الظن أن هذا العقاب البرونزي البديع أثر مصدره قصر من القصور الفاطمية في القرن الحادي عشر[23].

وإلى جانب الموضوعات الزخرفية المحفورة أو المرسومة بشكل بارز، كان الصناع المسلمون يزاولون طرقاً أخرى لتزيين المعادن فقد برعوا في تكفيت[24] (تطعيم) البرنز والنحاس بالذهب والفضة لخلق رسوم عليها موضوعات زخرفية مختلفة، وقد كانت هناك طرق عدة

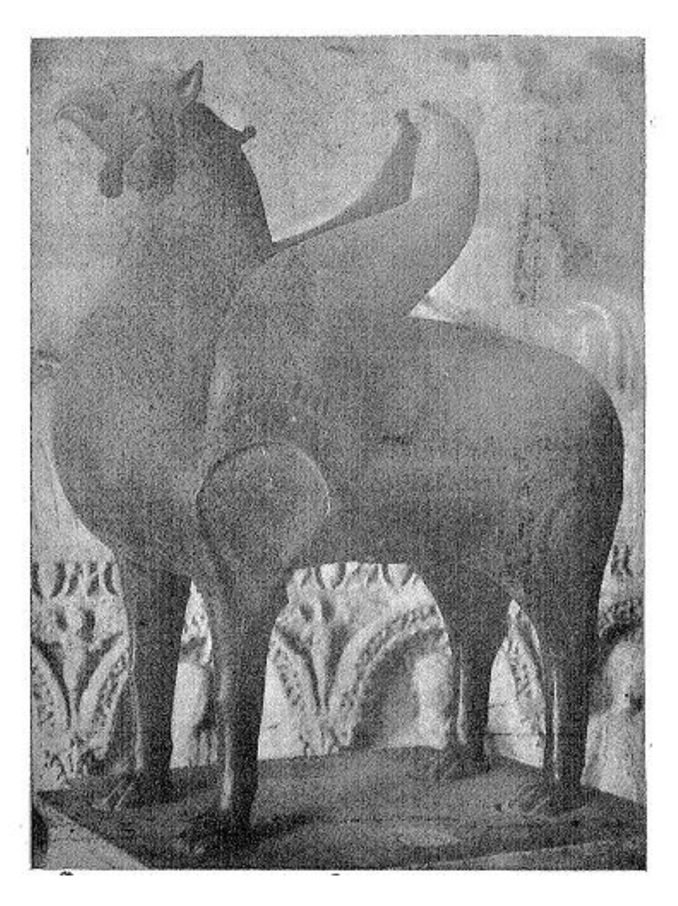
---

(23) كانتا القاهرة في القرن لحادي عشر عامرة بالقصور والخانات والحمامات كما يظهر من وصف الرحالة ناصري خسرو الذي زارها– كما ذكرنا– بين عامي 1047– 1049. (المعرب)

(24) ترجمة اصطلاحية لكلمة inlaying. والتكيف طريقة في الزخرفة قوامها حفر رسوم على سطح خشب أو معدن ثم ملء الشقوق المؤلفة لهذه الرسوم بقطع أخرى من الخشب الملون أو العاج أو المعدن والعادة أن المادة المركبة أغلى قيمة من المادة الأصلية فنرى مثلاً الحجر مكفتاً بالرخام والخشب مكفتاً بالعاج. والكلمة الفرنسية للتكفيت incrustation والألمانية eingelegte Arbeit أو Einlage والإيطالية intarsiatura. (المعرب)

للقيام بهذه العملية تعرف عادةً باسم الصناعة الدمشقية damascening[25]

اللوحة رقم «**2**»



(شكل **5**)– عقاب من البرونز بالكامبو سانتو بييزا

من العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر

[25] الواقع أن الصناعة الدمشقية تطلق على تكفيت الحديد والصلب فقط. (المعرب)

وترجع هذه التسمية إلى أن الأوروبيين كانوا ينسبون تلك الصناعة إلى دمشق. والواقع أنها كانت معروفة في هذه المدنية مع أنها لم تنشأ فيها. وفي أقدم الأنواع وأدقها صنعاً كانت الرسوم تُحفر على ظاهر المعدن وتُملأ الشقوق المؤلفة لها بالذهب أو بالفضة أو بهما معاً في بعض الأحيان. وكثيراً ما كانت تلك الرسوم تزداد جمالاً بشقوق أخرى تملؤها لزجة خاصة، بل كان هذا في بعض الأحيان كل ما في التحفة من زخرفة وحلية.

وقد بلغ فن تكفيت المعادن عند المسلمين غايته من الإتقان في منتصف القرن الثاني عشر وظل محافظاً على هذه المترلة زهاء قرنين من الزمان. ومن التحف التي تمثلت فيها هذه الصناعة أصدق تمثيل تحفة تعتبر من أجمل ما وصل إلينا. وهي إبريق من النحاس محفوظ الآن في المتحف البريطاني (شكل **6**) ومغطى كله بأشكال مكفتة بالفضة. وجسم الإبريق وعنقه مضلعان لهما عشرة أوجه وفيهما مناطق أفقية عديدة ومساحات محجوزة مختلفة الأشكال وسطحه مزدحم كله بالزخارف الآدمية والهندسية والنباتية والكتابية، وعلى مقربة من القاعدة يرى الناظر إلى الإناء ذيلاً به رسوم عُقَد كثير تنتهي بأقراط على شكل أزرار، وبهذا الذيل تكمل زخرفة الإناء. وعلى سطح الأجزاء الدقيقة التي كفتت بالفضة رسمت الصور بدقة بالغة فظهرت عليها تفاصيل عدة من تقاطيع وجه إلى شكل كف إلى طيات أردية منقوشة كلها بعناية فائقة. وحول

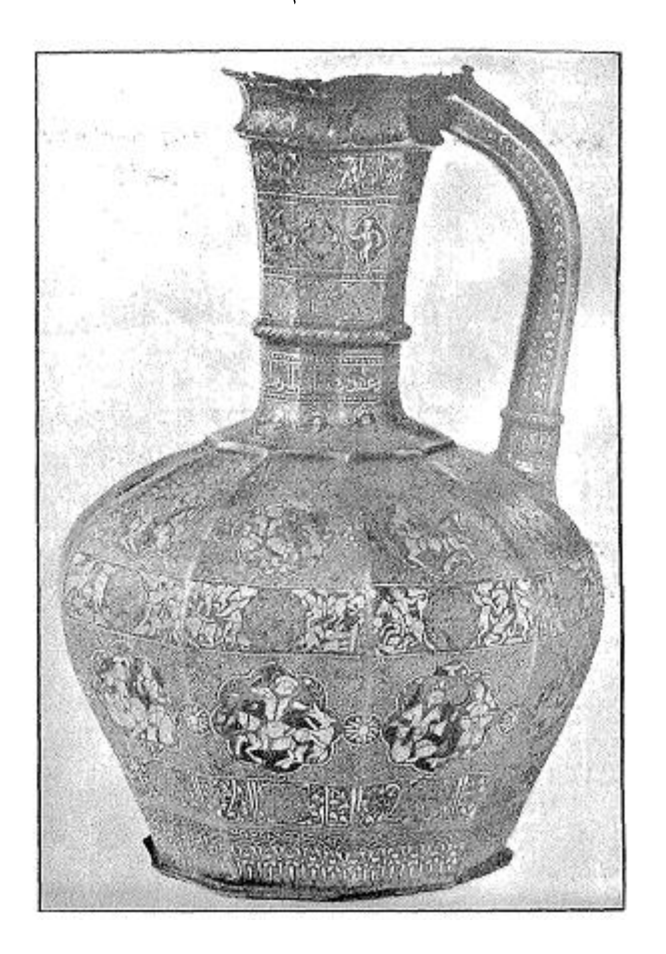
عنق الإبريق ترى كتابة تدل على أنه صنع في الموصل سنة **1232** على يد شجاع بن هنفر[26].

ويمثل هذا الإبريق مدرسة يظن أنها كانت قائمة بالموصل وهي مدينة متصلة أشد الاتصال بمناجم قديمة كانت غنية بالنحاس وكانت هذه المدينة غاصة بالصناع الذين اشتهروا بمنتجاتهم الفنية على اختلاف أنواعها ولا سيما الأواني النحاسية التي تختص بالمائدة كما نص على ذلك صراحةً كاتب من كتاب القرن الثالث عشر ذكره واقتبس كلامه الأستاذ **Reinaud**. إلا أننا نجد مثل هذه الصناعة وهذه الموضوعات الزخرفية على تحف أقدم عهداً وموطنها شمالي مدينة الموصل أو شرقيها مما يدل على أن مدرسة الموصل الفنية كان لها بإيران وأرمينية اتصال لم يعرف العلماء مداه. ولما كانت أساليب الصناعة الفنية وبعض عناصر الزخرفة في القطع المتأخرة العهد راجعة إلى التقاليد الفنية الهلينستية في القرن الثاني للميلاد، لا يبعد أن يكون أصل التطور الإسلامي في هذه الصناعة فناً محلياً كان معروفاً في تلك الأقاليم منذ أزمنة قديمة.

---

[26] كذا ذكر الاسم **M. Reinaaud** الذي قرأ الكتابة لأول مرة في سنة 1828 ولكن الأستاذ مكس فان برشم **Max Van Berchem** (راجع **Notes d'archélogie arabe** في المجلة الأسيوية **Journal Asiatique, XIe Série, Paris** 1904 قرأ اللقب «منع» بدلاً من هنفر. (المعرب)

اللوحة رقم «3»



(شكل 6)– أبريق من النحاس المكفت بالفضة. الموصل. مؤرخ سنة 1232. بالمتحف البريطاني

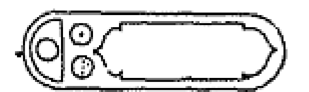
وقد انتقل أثر هذه المدرسة سريعاً إلى مصر عن طريق سورية وساعد على ذلك غزو المغول الذي خرب مدن الجزيرة وشتت رجال الفن فيها. وفي سنة 1258 سقطت بغداد في يد هولاكو حفيد جنكيز خان وقُتل الخليفة المستعصم فقضى بذلك على الدولة العباسية.

وبالمتحف البريطاني مقلمة (شكل **7**) مصنوعة من النحاس المكفت بالذهب والفضة وعليها اسم الصانع محمود بن صنقر البغدادي؛ ولكن ليس من المحتمل أن تكون هذه التحفة قد صنعت في بغداد لأنها مؤرخة من سنة **1281** والمعروف أن سكان بغداد في هذا التاريخ لم يكونوا إلا قواماً ريفيين سكنوا بين أنقاض المدينة القديمة. وهذه المقلمة تحفة جميلة للغاية قد لا تقل عن الإبريق السابق الذكر في إبداع لزخرفة والصناعة. والزخرفة الرئيسية التي ترى على غطاء هذه المقلمة هي الأبراج الاثني عشر مرسومة في ثلاث جامات(27) كل جامة منها تحتوي على أربعة أبراج وفي داخل الغطاء زخرفة مؤلفة من صف من الدوائر فيها بعض مصطلحات فلكية – فالدائرة الوسطى تمثل شمساً على شكل وجه آدمي وتنبعث منها الأشعة في كل ناحية وفي الدوائر التي تحف بها نرى أشكالاً تمثل القمر وعطارد ممسكاً بقلم وقرطاس، والزهرة تحمل عوداً، ثم المريخ قابضاً على سيف ورأس مقطوعة ثم المشترى جالساً جلسة قاض ثم زحل وبيده صولجان وعصا.

وكل هذه الرسوم على أرضية غنية بالزخرفة ويحيط بها أشرطة (كنارات) من رسوم متداخلة وهذه المقلمة مثل بديع لكثير من قطع تشبهها كانت فيها قديماً عيون لوضع المداد والرمل والغراء وتجاويف

(27) جامة ترجمة اصطلاحية للمقصود هنا بالكلمة الإنجليزية **medallion** وهي تطلق في الزخرفة على الرسم أو على مجموعة الرسوم التي تكون وحدات بيضاوية الشكل أو مستديرة أو ذات شكل هندسي آخر. (المعرب)

(نقر) مستطيلة لوضع أقلام البوص مرتبة كما هو موضح في الشكل رقم 9.

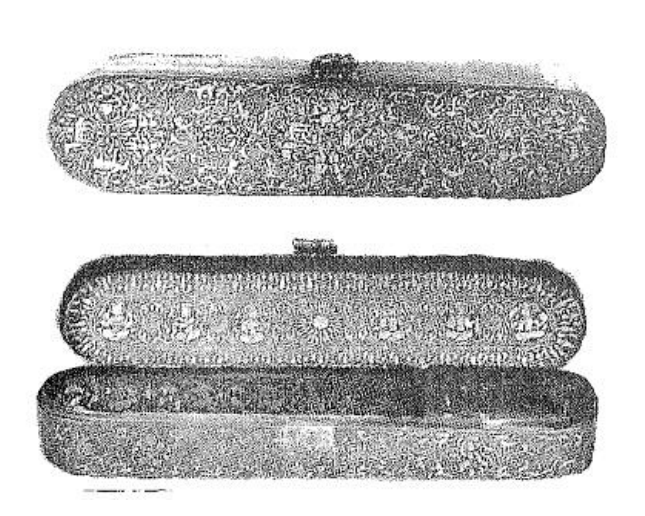


(شكل 9)

منظر مقلمة من الداخل

ولما انتقل فن تكفيت المعادن إلى الجنوب تغيرت زخارفه وحدثت فيه تطورات جديدة أصبحت من مميزات مدرسة أخرى كان مركزها القاهرة في القرن الرابع عشر فالجامات التي كانت تتكرر في الأشرطة الزخرفية أصبحت لها حافات (كنارات) من الرسوم النباتية الدقيقة، وبعد أن كانت الكتابات شيئاً ثانوياً أصبحت أهم الزخارف في هذه المدرسة.

اللوحة رقم «**4**»



(شكل **7**)– مقلمة من النحاس مكفتة بالفضة والذهب. مدرسة الموصل. مؤرخة سنة **1281**. بالمتحف البريطاني



(شكل **8**)– صينية من النحاس المكفت بالفضة من صناعة البندقية في القرن الخامس عشر. بمتحف فيكتوريا وألبرت

وفي الشكل رقم **10** جامة ذات حافة من الرسوم النباتية وهي مأخوذة من زخارف طست كبير صنع للناصر محمد بن قلاوون السلطان الذي حكم مصر ثلاث فترات طويلة بين سنتي **1293** و**1341**.



(شكل **10**) رسم تفصيلي من طست نحاسي مكفت بالفضة. مصر. في القرن العاشر. بالمتحف البريطاني

وهذان المثلان كافيان لإعطاء فكرة عن التحف الفنية الجميلة التي وصلت إلينا وهي كثيرة وأغلبها محفوظ بحال جيدة. ومن بين هذه القطع نرى أباريق وأحواضاً وبعض أوعية أخرى متناسقة الشكل كانت قديماً – كما يستدل على ذلك من لأسماء والألقاب المنقوشة عليها – تزين موائد

السلاطين وكبار النبلاء. كما أن هناك كميات وافرة جداً من أشياء مثل الجواهر والمقلمات والمسارج (الشمعدانات) والمباخر وآنية الزهور.

وقد كان الولع عظيماً في القرنين الثالث عشر والرابع عشر بهذه التحف الفنية المكفتة، وكان النبلاء الأغنياء يحرصون على الحصول عليها وكانوا كثيراً ما يوصون بعملها خصيصاً لهم. وفي المتحف البريطاني ومتحف فيكتوريا وألبرت نماذج عديدة من هذه التحف لها علاقة بأشخاص معروفين في التاريخ وبعضها غاية في الإبداع لا تباريه أي تحف أخرى.

وبدأت صناعة التكفيت في الاضمحلال منذ آخر القرن الرابع عشر؛ فإن غارة المغول على سورية ونهب تيمور مدينة دمشق في سنة **1401** جلبا الخراب على المراكز الصناعية الكبيرة، كما أن فتح العثمانيين مصر في سنة **1517** فرّق الصناع القليلين الباقين في القاهرة. ولكن بينما كانت تلك الصناعة تضمحل وتضعف في مهدها الأول كانت الأنظار تزداد التفاتاً إليها في أوربا حيث كان مقدراً لها أن تتم ببعث جليل.

ففي القرن الخامس عشر ازدهرت التجارة الشرقية التي بدأتها المدن الإيطالية إبان الحروب الصليبية ازدهاراً كبيراً. وأصبحت منتجات الشرق معروفة لدى الأمراء الإيطاليين المتعددين الذين كانوا يعشقون الأبهة والفخامة، وكان عمال هؤلاء الأمراء يتخذون هذه المنتجات نماذج لهم يقلدونها عاملين على إنتاج ما يبزها في الإتقان. ففي البندقية أثّرت

صناعة المعادن الشرقية تأثيراً عميقاً على الصناع الإيطاليين حتى نشأت مدرسة بندقية شرقية فيها بين الصناعة الإسلامية والموضوعات الزخرفية الإسلامية، وبين الذوق الإيطالي في عصر النهضة، ونجد مثالاً من هذا التطور في الشكل رقم **8** حيث نرى طبقاً (صينية) من النحاس يرجع تاريخه إلى منتصف القرن الخامس عشر، وفيه تكفيت بالفضة على شكل خطوط متعرجة متقاطعة تذكرنا بالزخارف القاهرية في العصور الإسلامية الأولى، وفي وسطه زخرفة رئيسية تتألف من مجنّ عليه زخرفة بالميناء تمثل شارة (رنك) أسرة **Occhi di Cani** (أوكي دكاني) وهي أسرة نبيلة من فيرونا[28] **Verona**.

وهناك تحف أخرى صنعت تقليداً لتحف فارسية كان يقوم بعملها في ذلك الوقت صناع فارسيون مقيمون في مدينة البندقية نفسها[29].

وفي أثناء القرنين الثالث والرابع عشر اتخذت صناعة المعادن لنفسها في بلاد الفرس طريقاً يشبه الطريق الذي سارت فيه مدرسة الموصل، وهي التي كانت متصلة بالمدرسة الفارسية أوثق اتصال. ولكن

([28]) مدينة إيطالية قديمة على نهر الأديج تقع على بعد اثنين وستين ميلاً غربي البندقية وفيها آثار شائقة وبعض أطلال ترجع إلى العصر الروماني. (المعرب)

([29]) ذكرت مدام ديفونشير في رسالتها عن «بعض التأثيرات الإسلامية في فنون أوربا» أنه ثبت أن جاليات شرقية هادئة وصغيرة كانت تعيش في مد إيطالية عديدة مثل البندقية وفراري **Ferrare** وبيزا **Pise** كما أن قلعة لوسيرا الذي اتخذ فيها فريدريك الثاني إبان القرن الثالث عشر مسلحة (حامية) من الجنود العرب كان فيها عدد كبير من الصناع الشرقيين وكذلك وجدت آثار جاليات إسلامية في جنوبي فرنسا كما يتجلى من شواهد القبور المكتوبة بالخط الكوفي والتي وجدت على مقربة من مرسيليا ويظهر أيضاً أن صناعاً مسلمين وصلوا إلى البلاد الأوربية الشمالية كالسويد والنرويج وهولندة والدانمرك ولا ريب في أن هناك أوجه شبه كثيرة بين زخارف الفنون الإسلامية وزخارف الفنون الشمالية وقد فطن إلى ذلك أخيراً علماء المدرسة الألمانية من مؤرخي الفنون الإسلامية فبدءوا في دراسته والكتابة فيه. (المعرب)

هذا التقدم في المدرسة الفارسية كانت تميزه أناقة وتهذيب في أشكال الأواني كما كانت تميزه بعض تعديلات في الزخرفة.

وفي بداية النهضة الوطنية الثانية للفن الفارسي تلك النهضة التي يرجع تاريخها إلى قيام الأسرة الصفوية في السنوات الأولى من القرن السادس عشر، تطورت تلك التعديلات حتى أصبحت طرازاً جديداً كان فيه التكفيت في أغلب الأحيان محصوراً في زخارف من خطوط أو في كتابات على أرضية ذات موضوعات زخرفية مكونة من فروع نباتية دقيقة. وترى مثلاً من هذا الطراز في الشكل **11** وهو يمثل غطاء طاس عليه توقيع (محمود الكردي) وهو صانع فارسي مشهور اشتغل في البندقية أيضاً في السنين الأولى من القرن السادس عشر.

والتكفيت بالذهب والفضة – كما استعمله الصناع المسلمون في القرون الوسطى – كان إلى حد ما مقابلاً لصناعة المعادن المزخرفة بالمينا[30]؛ وهي الصناعة التي عرفها الصناع الأوربيون المعاصرون الذين كانوا يستطيعون بطريقة الحفر[31] **champlévé process** عمل

---

(30) المينا (بالإنجليزية **enamel** وبالفرنسية **email** وبالألمانية **Schmelz**) مادة كالزجاج نصف شفافة تذاب وتستخدم في زخرفة المعادن المختلفة كالذهب والفضة والنحاس. ويمكن إعطاؤها ألواناً مختلفة بأن يضاف إليها بعض الأكاسيد فنستطيع مثلاً أن نحصل بأكسيد النحاس على المينا البيضاء وبأكسيد الكوبلت على المينا الزرقاء وبأكسيد النحاس على المينا الخضراء. ويطلق اسم «المينا» أيضاً على المادة الزجاجية التي يطلى بها الخزف والزجاج وتجمد في نار الفرن فتكسب الخزف صقلاً ولمعاناً. وعلى كل حال فإن صناعة تركيب المينا صناعة قديمة واسعة النطاق وكثيرة الأنواع ولا محل هنا لشرح أقسامها المختلفة. (المعرب)

(31) في هذه الطريقة توضع المينا في تجاويف حفرت لها خصيصاً على صحيفة من المعدن ثم توضع التحفة في النار فتثبت المينا وهذه الطريقة خلفت في القرن الثالث عشر طريقة تركيب المينا ذات الفصوص

زخارف من عجينات زجاجية ملونة يزخرفون بها التحف التي كان المسلمون عادةً يزينونها بتكفيتها بالمعادن النفسية متبعين في ذلك طريقة الحفر نفسها.

ولا شك في أن زخرفة المعادن بالمينا كانت معروفة في الشرق ولكن الأمثلة الإِسلامية البحتة نادرة الوجود. وقد ذكر المقريزي في القائمة التي كتبها عن الكنوز الفاطمية لوحات ذهبية مزخرفة بالمينا المتعددة الألوان. وقد وجد في أطلال الفسطاط قرص من المعدن عليه زخرفة نباتية وكتابة بالمينا المحوطة بحواجز رقيقة **cloisonné**. ويرى هذا القرص محفوظاً الآن بدار الآثار العربية بالقاهرة[32] والظاهر أنه يرجع العصر الفاطمي.

إلا أن أهم النماذج المعروفة من صناعة المعادن الإسلامية المزخرفة بالمينا طاس من النحاس الأحمر المحفوظ الآن في متحف فرديناند بمدينة إنزبروك **Innsbruck**. وفي هذا الطاس زخرفة محفورة في وسطها جامة **medallion** مرسوم فيها صورة تمثل صعود الإسكندر وحولها جامات أخرى فيها حيوانات خرافية على أرضية من أشجار نخيل وأشكال قائمة بذواتها، ومع أن هذا الطاس بيزنطي الطراز فإن عليه كتابة تثبت أنه صنع

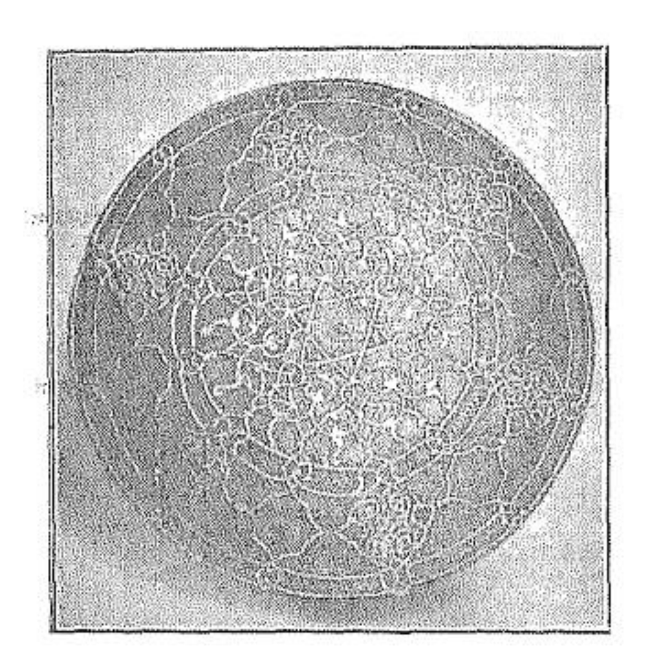
---

email cloisonné لأنها تحتاج إلى تعبي ومهارة أقل من اللتين تحتاج إليهما هــذه الطريقــة الأخيــرة. (المعرب)

([32]) هو قرص صغير مستدير من الذهب وجهه مقعر ومغطى بالمينا ومقسم إلى ثلاثة أقسام فـــي الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة بالأحمر على أرضية ســنجابية ونصـــها (الله خيــر حفــظ) وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على أرضية خضراء. وهــذه التحفــة مسجلة في دار الآثار العربية برقم 4337. (المعرب)

لأمير من الدولة الأرتقية[33] **Ortuqid** في بلاد الجزيرة، حَكَمَ حوالي منتصف القرن الثاني عشر.

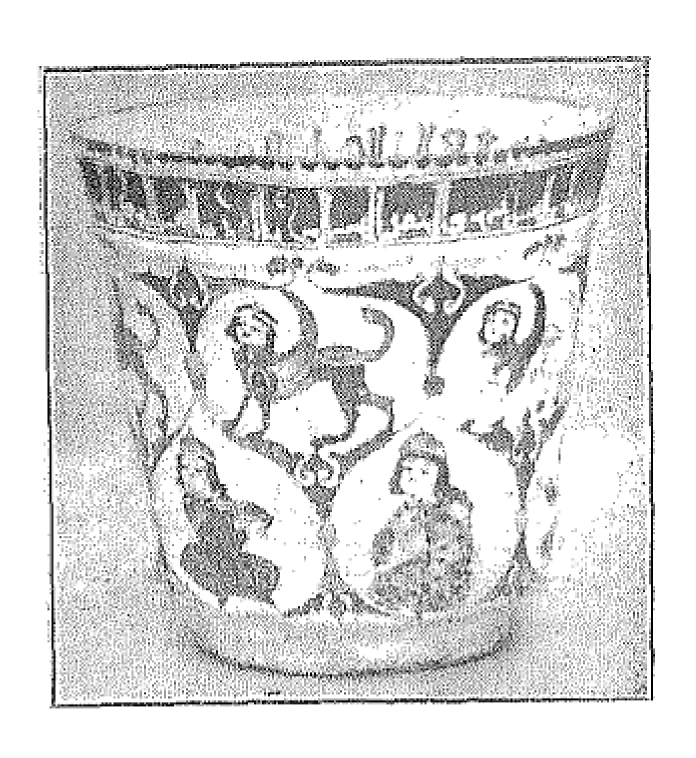
اللوحة رقم «**5**»



(شكل **11**)– غطاء إناء من النحاس المكفت بالفضة. صنع في البندقية على يد صانع فارسي في أوائل القرن السادس عشر. بالمتحف البريطاني

---

(33) الدولة الأرتقية (أو ملوك الحصن أو ملوك ماردين) نسبة إلى أرتق بن كسب الذي كان ضابطاً تركمانياً في جيوش السلاجقة والذي اشتهر ابناه سقمان والغازي في الحروب مع الأمراء اللاتين في فلسطين، وقد خلف هذان الابنان أباهما سنة (؟؟؟) في حكم بيت المقدس التي كان قد عين حاكماً عليها عندما فتحها السلطان السلجوقي في دمشق. ولما استولى الفاطميون على بيت المقدس في سنة 1096 تراجع سقمان إلى الرها والغازي إلى العراق وفي سنة 1101 عين الغازي عاملاً على بغداد للسلطان محمد السلجوقي وعين سقمان عاملاً على حصن كيفا في ديار بكر وأفلح في أن يضيف إليه ماردين بعد سنة 1108 وأصبحت الدولة الأرتقية فرعين فرع في كيفا وفرع في ماردين حتى قضى السلطان الكامل الأيوبي على الفرع الأول في سنة 1231 وقضى ذوو الخروف الأسود (قراقويونلو) على الفرع الثاني في سنة 1408. (المعرب)



(شكل 12)– كأس من الخزف. مذهب ومنقوش بالألوان. من صناعة الري في القرن الثالث عشر. بمتحف اللوفر. تصوير الأرشيف فوتوجرافيك بباريس



(شكل 13)– إناء من الخزف ذي البريق المعدني. من العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر. بمتحف اللوفر. تصوير الأرشيف فوتوجرافيك بباريس

وإذا نظرنا إلى الأمثلة القليلة التي وصلت إلينا فإنه يظهر لنا أن فن الزخرفة بالمينا لم يلق رواجاً كيراً بين المسلمين من صناع المعادن؛ وهو على كل حال لم يعد إلى الظهور في الإسلام حتى القرن الخامس عشر حين بدأت في أسبانيا صناعة السيوف والأغماد المزخرفة بالمينا. وهذه

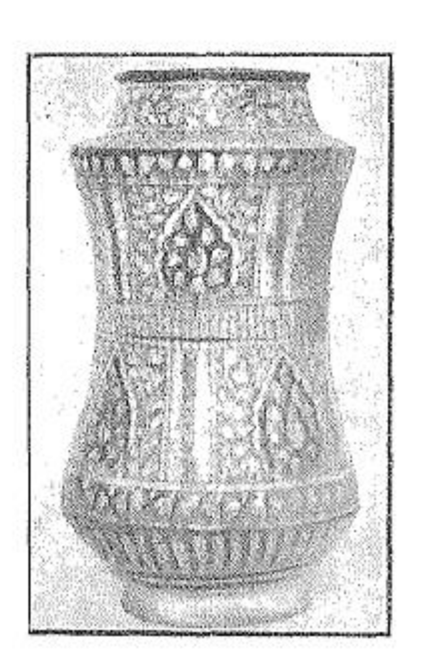
الأمثلة وما صنع بعد ذلك من تحف مزخرفة بالمينا لأباطرة المغول في الهند كانت كلها أثراً لأسلوب أجنبي أكثر منها تطوراً لتقاليد وطنية.

على أن المسلمين كانوا منذ العصور الأولى خبراء مهرة في ضرب آخر من ضروب الزخرفة بالمينا ويظهر ذلك في طلاء الخزف بالمينا ذات الألوان المختلفة. وقد استطاع الفخاريون في مصر والشرق والأدنى إبان الحكم الإسلامي أن يبعثوا طرقاً فنية وموضوعات زخرفية كانت باقية منذ العصول القديمة في حالة تتفاوت في الضعف والتأخر؛ فإن لوحات القاشاني **wall- tiles** التي كانت تكسى بها الجدران، تلك اللوحات ذات السطح البراق ذي اللون الأزرق الضارب إلى الخضرة ترجع بداية صناعتها في مصر إلى عصر قديم جداً، وقد استخدمت مثل هذه اللوحات بقصر الملك داراً في السوس[34] (سوزا) حوالي سنة **500** ق. م. فكانت غاية في الجمال والإبداع. وقد ظل هذا الفن في مصر والشرق الأدنى

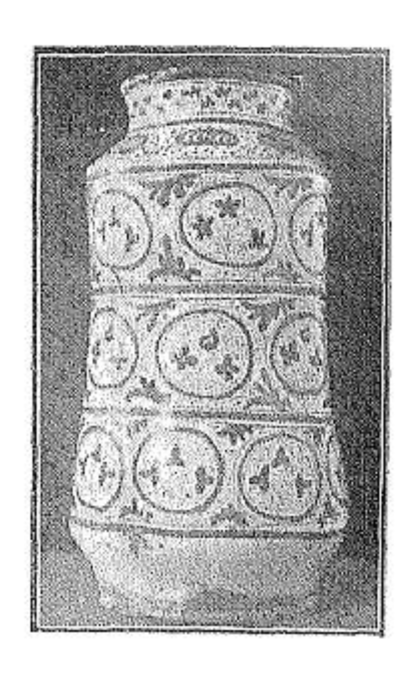
([34]) السوس (سوزا) (شوشن في الكتاب المقدس) مدينة قديمة في إقليم خوزستان بإيران تبعد عن بغداد نحو 250 ميلاً إلى الجنوب الشرقي وقد ظلت زمناً طويلاً مقر ملوك الفرس أو دولة عيلام. وكان أول خراب أصاب مدينة السوس عندما استطاع أشور بانيبال بين عامي 642 و639 قبل الميلاد أن يقضي على دولة العيلامين **Elamits**؛ ولكن قيرس أعاد بناءها وجعلها مقره الشتوي فزادت ثروتها زيادة عظيمة وتقدمت تقدماً كبيراً كما يتجلى مما وجده فيها الإسكندر الأكبر من غنائم. وبدأت السوس في الاضمحلال حين ثارت على شابور الثاني (309 – 379) فنكل بها وأنشأ على مقربة منها مدينة جديدة سماها إيران شهر شابور على أن الاسم القديم لم يلبث أن أصبح عاماً على المدينتين، وعلى كل حال فقد سقطت مدينة السوس في يد العرب عندما كان أبو موسى الأشعري على رأس الجيوش التي فتحت إقليم خوزستان. وظل قبر النبي دانيال مقدساً عند الفرس المسلمين كما كان عند أسلافهم. وقد بدأ العلماء منذ القرن التاسع عشر في القيام بالحفائر الأثرية التي أزاحت النقاب عن كثير من أسرار الفنون والصناعات التي ازدهرت في هذا الإقليم. (المعرب)

يتدهور حتى الفتح العربي وحينئذ بدأ صناع الخزف تحت لواء الإسلام يجربون طرقاً فنية وموضوعات زخرفية جديدة.

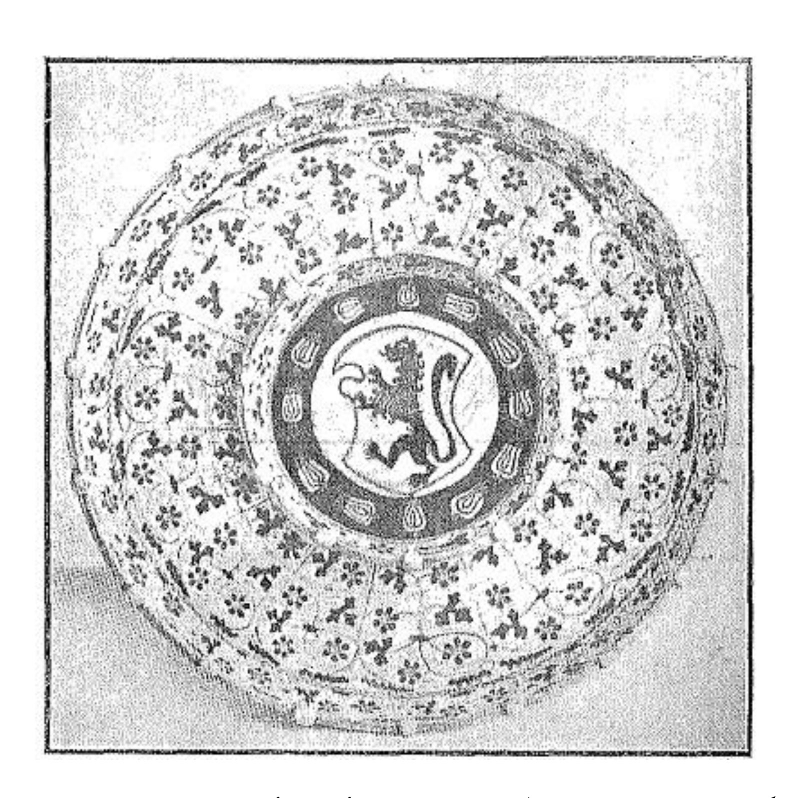
اللوحة رقم «6»



(شكل 14)– إناء أدوية. من خزف منقوش بألوان متعددة. سلطاناباد في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل 15)– إناء أدوية. من خزف منقوش باللون الأزرق القائم. فايترا في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل **16**)– صحن من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق. بلنسية. في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت

أما تاريخ صناعة الخزف الإسلامية فلم يدوّن فيه شيء بعد، وعلى الرغم من أن كثيراً من النماذج الجيدة قد أمكن استخراجها في غضون السنوات الأخيرة من بطون الرمال فإن علمنا بتاريخها ومعرفتنا بمصدرها لم يزالا في حيز التخمين – ويظهر جلياً أن نماذج مختلفة قد انتشرت بسرعة في العالم الإسلامي من بعض مراكز صناعية بفارس والشام وأرض الجزيرة ومصر – ولكنه من الصعب أن نحدد بالضبط أين نشأ كل نموذج

من هذه النماذج. ولا ريب في أن انتشار بعض الأنواع المعروفة من هذه النماذج كان واسعاً بحيث وجدنا قطعاً مشابهة لها في الصناعة والزخرفة مدفونة في مناطق أثرية قديمة في جهات متباعدة. وإذا فحصنا نموذجاً أو اثنين من تلك النماذج علمنا كيف كانت صناعة الخزف الإِسلامية الأولى إذ ذاك.



(الشكل 17)

صحن من الخزف السوسي في القرن التاسع. متحف اللوفر

ففي الشكل رقم 17 نرى صحناً من الخزف اللامع وجد في السوس (سوزا) Susa ونقشت عليه رأس نبات الخشخاش بلون الكوبلت cobalt الأزرق الفاتح على أرضية بيضاء، ويرجع تاريخ هذه الآنية إلى القرن التاسع الميلادي؛ لأن هناك تحفاً شبيهة بها قد عثر عليها

في أنقاض قصر بمدينة (سامرًّا)؛ وهي المدينة التي بناها أحد أبناء الخليفة هارون الرشيد عام **836** ثم هجرت خمسين عاماً بعد ذلك التاريخ[35]. وهذا الصحن مثال قديم لطريقة الزخرفة باللونين الأزرق والأبيض، تلك الطريقة التي يعرفها جيداً صناع الفخار من الغربيين والتي أخذتها أوربا الحديثة في العصور المتأخرة عن الصين. ويرجع استيراد الخلفاء العباسيين للخزف الصيني إلى ما قبل القرن التاسع. وقد استخرجت في حفريات (سامرًّا) أنواع من الفخار والخزف الصيني الذي يرجع عهده إلى أسرة **Tang**[36] كما وجدت معها قطع أخرى لا شك في أنها من صنع الفخاريين في سامرا نفسها صاغوها على مثال تلك القطع التي وردت إليهم من بلاد الصين[37].

([35]) أسس سامرا على يد أشناس أحد قواد الأتراك بأمر الخليفة المعتصم سنة 836، والسبب في بنائها أن الخليفة المعتصم كان قد أكثر من شراء الجند الترك وكان من الصعب التوفيق بينهم وبين سكان بغداد فثقل ذلك على المعتصم وعزم على الخروج من بغداد. وتقع مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر دجلة على بعد مائة كيلو مترا شمالي بغداد. وترجع شهرتها في تاريخ الفنون الإسلامية إلى القصور التي شيدها فيها المعتصم وخلفاؤه. قبل أن يهجرها المعتمد ويرجع مقر الحكومة إلى بغداد سنة 883. وفي القرن العشرين توالت للبحث في أنقاضها البعثات الأثرية. راجع كتابه الفن الإسلامي في مصر للدكتور زكي محمد حسن ج1 ص24 و10 وما بعدها (المعرب)

([36]) حكمت هذه الأسرة بلاد الصين من سنة 618 إلى سنة 907 وكان عهدها عصر عظمة سياسية وفتوحات خارجية وسادت فيه الثقافة البوذية وازدهرت الفنون. (المعرب)

([37]) كتب المستشرق الألماني بول كاله P. Kahle مقالاً في الجزء الثالث عشر (1934) من مجلة الجمعية الشرقية الألمانية Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellscchaft موضوعه المصادر الإسلامية لدراسة الفخار الصيني Islamische Quellen zuma chinesischen Porzellan أتى فيها على تاريخ العلاقات الفنية في هذه الناحية بين العالم الإسلامي والشرق الأقصى. (المعرب)

وإلى تلك التقاليد الأجنبية التي أشرنا إليها يرجع الرسم الموجود على الصحن والذي يمثل الطبيعة كل التمثيل، ولكن اللون الأزرق الجميل الذي رسمت به هذه الزخرفة لون وطني تنتجه بلاد العراق، وكان يصدر أحياناً إلى بلاد الصين حيث عرف باسم اللون الأزرق المحمدي.. ولم يكن لأهل الصين غنى عنه في صنع القطع الخزفية ذات اللونين الأزرق والأبيض حتى أنه حينما كان ينفذ هذا الأزرق المحمدي أو ينقطع وروده لسبب من الأسباب كان إنتاج هذه الصناعة إذ ذاك يقف في بلاد الصين إلى أجل مسمى.

وهكذا نرى أنه مع أن الأوروبيين قد اعتادوا نسبة الخزف الصيني ذي اللونين الأزرق والأبيض إلى الشرق الأقصى إلا أن اللون الأزرق الممتاز كان مقروناً في تلك البلاد باسم الإسلام. وقد نجح الفخاريون المسلمون أيّما نجاح في استخدام ذلك اللون الأزرق في خزف صُنِعَ في كوتاهية بآسيا الصغرى إبان القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

وبينما كان صناع الفخار من المسلمين لا يحجمون عن التشبع بأفكار جديدة في تلك الصناعة إذ هم أيضاً يحتفظون بما لديهم من قوة الإبداع والابتكار وذلك بصبغ ما يأخذونه عن الخارج بصبغة وطنية لها تقاليدها الخاصة. وسلكوا في ذلك طرقاً تظهر بجلاء في أمثلة شائقة متعددة.



(شكل **18**)– غطاء إبريق من الفخار عليه زخارف محفورة ومنقوشة. إيران في القرن الحادي عشر. متحف مترو بوليتان بنيويورك

ففي الشكل رقم **18** غطاء إبريق من الخزف الذي يطلق عليه اسم (خزف جابري) وهو نوع خزفي يظن أنه من صنع عبدة الشمس الذين ظلوا في بعض جهات فارس وفي بعض جهات إيران متمسكين تمسكاً شديداً بديانتهم لقديمة حتى بعد الفتح العربي بمدة طويلة. ونرى في هذا الغطاء زخرفة غير دقيقة ولكنها واضحة محفورة حفراً عميقاً في الطبقة البيضاء الرقيقة التي تكسو السطح بحيث يصل هذا الحفر إلى العجينة الحمراء التي صنع منها الغطاء. وهذه العجينة الحمراء وتلك الطبقة البيضاء تغطيهما مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر أو أخضر أو أسمر قاتم، وفي بعض الأحيان تكون هذه الألوان موزعة في بقع كثيرة وذلك على نحو يذكرنا بطريقة صينية كانت معروفة في ذلك الوقت.

وقد كان خزف جابري يُنسب أولاً إلى بداية العصر الإِسلامي، وذلك نظراً لما في زخارفه من موضوعات ساسانية؛ مثال ذلك رسوم الفرسان في الصيد ورسوم الحيوانات الخرافية والرسوم النباتية التي امتازت بها الزخارف الإِيرانية؛ ولكن وجدت بعد ذلك أمثلة من هذا الخزف عليها حروف كوفية من طراز القرنين الحادي عشر والثاني عشر، ولذا فإن أكثر خزف جابري عاد ينسب الآن إلى هذين القرنين.

وكانت طريقة الرسم بالحفر المعروفة باسم (جرافيتو Graffito)[38] شائعة الاستعمال في الصين ولكن ليس من الضروري أن تكون قد نشأت هناك؛ إذ أنها وجدت في مصر أيضاً قبل الفتح الإسلامي. وقد نجح صناع الخزف الإيطاليون إبان القرن الخامس عشر نجاحاً كبيراً في استخدام هذه الطريقة. ولعلهم اقتبسوها من مصادر إسلامية أفادوا منها إلى هذا كثيراً من المعارف الفنية القيمة التي كانت عوناً كبيراً لهم في إحياء الفنون الخزفية في عصر النهضة.

على أن فوز المسلمين الباهر كان في صناعة الخزف ذي البريق المعدني «Lustred pottery»[39] وفي هذا الخزف ترسم الزخرفة

([38]) Graffito كلمة إيطالية تستعمل غالباً في صيغة الجمع Graffito والمقصود بها رسوم ترسك باليد على الحجر أو الجص ثم تحفر بالمحك أو المكشط. كما يقصد بها أحياناً أسلوب من الزخرفة قوامه رسوم سوداء على أرضية بيضاء أو العكس على أن يحصل عليها في الحالتين برسم الأشكال وتظليلها. (المعرب)

([39]) يقصد بكلمة Lustre طبقة المينا الرقيقة اللامعة التي يكسى بها الخزف فتكسبه سطحاً لامعاً براقاً. والعلماء غير متفقين في تعيين التاريخ والإقليم اللذين نشأت فيهما صناعة الخزف ذي البريق المعدني في الإسلام. راجع كتاب الفن الإسلامي في مصر للدكتور محمد حسن ج10 ص101 وما بعدها. (المعرب)

بملح معدني على سطح لامع، ثم تثبت بتعريضها للنار بطريقة تكسبها بريقاً معدنياً يختلف لونه بين أحمر نحاسي وأصفر ضارب للخضرة. وتنبعث من هذا البريق – في بعض الأحيان – ألوان قوس قزح. وقد عثر في الشرق الأدنى وشمال أفريقيا وإسبانيا على قطع يرجع عهدها إلى القرن العاشر. ووجودها في مثل هذه البقاع المتباعدة، وإن دلنا على ما كان لهذا الخزف من قيمة كبرى في أنحاء العالم الإسلامي، جعل من العسير علينا أن نعرف أين كانت نشأته. فالعلماء غير متفقين في تعيين الإقليم الذي نشأت فيه صناعته: ففريق يقول إنه نشأ في مصر وفريق آخر يقول بل نشأ في بلاد إيران[40].



(شكل **19**)

صحن من الخزف ذي البريق المعدني. إيران في القرن العاشر. بمتحف اللوفر

---

(40) يذهب رجال المدرسة الألمانية من مؤرخي التاريخ الإسلامي إلى أن الخزف ذا البريق المعدني نشأ في العراق؛ فيقول الدكتور زرّه **Dr. Sarre** أنه نشأ في سامرا وينسبه الدكتور كونل **Dr. Kühnel** إلى بغداد. (المعرب)

ويمثل الشكل رقم **13** إناءً كبيراً عثر عليه في أطلال الفسطاط، ونظن أنه صنع إبان القرن الحادي عشر في عصر الدولة الفاطمية. أما الشكل رقم **19** فيمثل طبقاً من خزف ذي بريق معدني باهت عليه رسم غريفون (حيوان رمزي له جسم أسد ورأس نسر وله جناحان) **Griffin** وعليه أوراق نباتية وتقليد حروف كوفية. وقد وجد هذا الطبق في أطلال مدينة الري **Ray or Rhages** وهي مدينة فارسية قديمة دمرها المغول سنة **1220**[41]. ومدينة الري **Ray** هذه كانت مركزاً كبيراً لصناعة الخزف، وفيها نشأت نماذج عديدة خاصة بها. وأطلال الري معين لا ينضب لقطع خزفية بديعة. وتنسب إلى هذه المدينة على وجه التحقيق طائفة من الأواني والأطباق عليها صور آدمية وزخارف أخرى ذات ألوان مظلمة غير شفافة كالأزرق والأخضر والأحمر القاتم والأرجواني، وعلى كل لون من هذه الألوان رسم لأوراق ذهبية اللون على أرضية بيضاء أو ملونة. وتمتاز الصور الآدمية المذكورة بدقة الصنعة تجعلها تشبه شبهاً كبيراً ما نراه من النقوش المرسومة في المخطوطات المنسوبة إلى ذلك العصر حتى ليظن أن الفنانين قد تأثروا بها.

والكأس الموضح بشكل **12** يعتبر مثالاً من الأمثلة الصادقة لهذه الصناعة الخزفية الدقيقة **miniature** التي كانت قد بلغت ذروتها حين أغار المغول على مدينة الري. وزخارف هذا الكأس تمثل رسوم أبي الهول

---

(41) اسمها في اليونانية **Rhages** وهي قصبة إقليم الجبال في بلاد الفرس وتقع على بعد بضعة أميال إلى جنوبي طهران وقد كانت في صدر الإسلام مدينة مشهورة حتى قال الأصطخري «والري مدينة ليس بعد بغداد في المشرق أعمر منها». (المعرب)

وصور جماعة من الموسيقيين وهم جلوس. وكل هذه الزخارف مرسومة في مناطق مؤلفة من تقابل سلسلة من خطوط منحنية على شكل حرف **S** من الحروف الأبجدية الأوروبية. والإناء الذي في شكل رقم **14** يمثل نوعاً من الأواني الخزفية المطلية باللون الفيروزي أو اللون الأسود أو الأزرق القاتم، وهي من صناعة سلطان أباد في بلاد الفرس إبان القرنين الثالث عشر والرابع عشر.

وقد كانت الآنية التي على هذا الشكل معروفة عند الإيطاليين باسم الباريلّو **Albarello** وقد يكون هذا الاسم مشتقاً من اللفظ العربي (البرنية) بمعنى وعاء لحفظ الأدوية. وهو يدل على الغرض الذي استعملت من أجله هذه الآنية في الشرق والتي ظلت تستعمل من أجله في إيطاليا. وكان يُرى في الصيدليات الإيطالية في القرن الخامس عشر كثير من هذه الأواني مملوءة بالأدوية والمحفوظات المستوردة من الشرق[42].

ولا شك في أن النماذج الشرقية التي نقلت عنها أواني الأدوية الإيطالية المذكورة إنما جاءت إلى الغرب عن طريق التجارة مع الشرق، كما لا تزال ترد إلينا (ونحن في إنجلترا) أباريق الزنجبيل الصينية.. وفي الشكل رقم **15** ترى الباريلّو الإيطالية بعد أن تطورت من الشكل

---

(42) ذكرت السيدة ديفونشير في كتابها الذي أشرنا إليه أن في بعض لوحات المصورين الفلمنكيين تفاصيل تشهد بتأثير الفنون الشرقية واستشهدت بصورة تعبد الرعاة للمصور هوجوفان درجوس **Hugo van der Goes** فإن فيها إناءً صغيراً من نوع الألبارلو يحتوي على رسوم دقيقة وبديعة. (المعرب)

الشرقي وهي مصنوعة من خزف أسود (كلون جلد الجاموس) مدهون بلون أزرق قاتم وفي مدينة فايترا **Faenza** نحو منتصف القرن الخامس عشر. وكان الإيطاليون يحصلون على آنية الأدوية الخزفية ذات البريق المعدني من بلنسية **Valencia** التي كانت المركز الإسلامي لصناعة الخزف في الغرب والتي صنعت فيها نماذج تعد من أبدع ما أخرجته مصانع الخزف. وقد كانت تصنع أحياناً تلبية لطلب المشترين من الأجانب وكانت تنقش عليها شاراتهم.

وفي الشكل رقم **16** نرى طبقاً من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق صنع كذلك في بلنسية في أواخر القرن الخامس عشر لفرد من أسرة **Degli Agli** بفلورنسا. وعليه شارة هذه الأسرة أو رنكها. ولقد أثارت آنية الفخار الإسبانية ذات البريق المعدني غيرة ناجحة في نفوس الإيطاليين حتى استطاع صانعو الفخار الإيطاليون في القرن السادس عشر أن يكسبوا زخارف عصر النهضة ذلك البريق الذي لا ينطفئ سناه، وذلك بأساليب صناعية تخالف كل المخالفة ما كان معروفاً في إيطاليا قبل ذلك العهد. وكانت (جبيو[43]) **Gubbio** مركزاً مهماً لتلك الصناعة، وفيها كان يشتغل الفنان العظيم جورجيو أندريولي **Ciorgio Andreoli** الذي لا تزال آنيته ذات البريق المعدني الأصفر والأحمر عديمة النظير في إيطاليا والشرق.

---

(43) بلدة في إيطاليا على سفح جبال الأبنين في وادي كمبنيانو. وكان فيها مصنع كبير للخزف. وفي أساطير الآباء الفرنسيسكان قصة تزعم أن قديسهم نجح في أن يحمل ذئباً كان يعيث فساداً في إقليم جبيو على أن يعد بالإقلاع عن افتراس الناس وماشيتهم وطيورهم وبأن يكتفي بما يقدمه له السكان من الطعام. (المعرب)

وفي بداية القرن السادس عشر كان النظام القديم لفن صناعة الخزف يتغير باستمرار في كل مكان، ومن بين الأشكال التي جدت في هذه الصناعة ضربان يقترن كل منهما بالآخر أشد الاقتران، كان كل منهما قد نشأ تدريجياً في آسيا الصغرى وسورية وترعرع بعد ذلك حتى وصل إلى درجة كبيرة من الروعة والإبداع، وكان هذان الضربان يصنعان من خزف مغطى بقشرة بيضاء عليها طلاء أبيض شفاف برّاق، تحته رسوم حدودها سوداء، وأما ألوانها فإما خضراء براقة أو زرقاء أو حمراء قاتمة، وكثيراً ما كانت مصانع آسيا الصغرى تضيف إلى هذه الألوان لوناً آخر أحمر برّاقاً يشبه لون الطماطم، ولعلّ أهم ما استخدم فيه هذا النوع من الخزف هو تغطية الجدران، فكان يتخذ على شكل بلاط مربع تنقش على كل واحدة منه موضوعات زخرفية متكررة أو تنقش عليها أجزاء متقطعة يكوّن مجموعها موضوعاً زخرفياً كبيراً متناسقاً، وفي مدينة القسطنطينية وبروسة وفي بعض المدن الكبيرة الأخرى في الإمبراطورية العثمانية يوجد كثير من المباني ذات الجدران التي تزهو بتلك النقوش المنمقة.

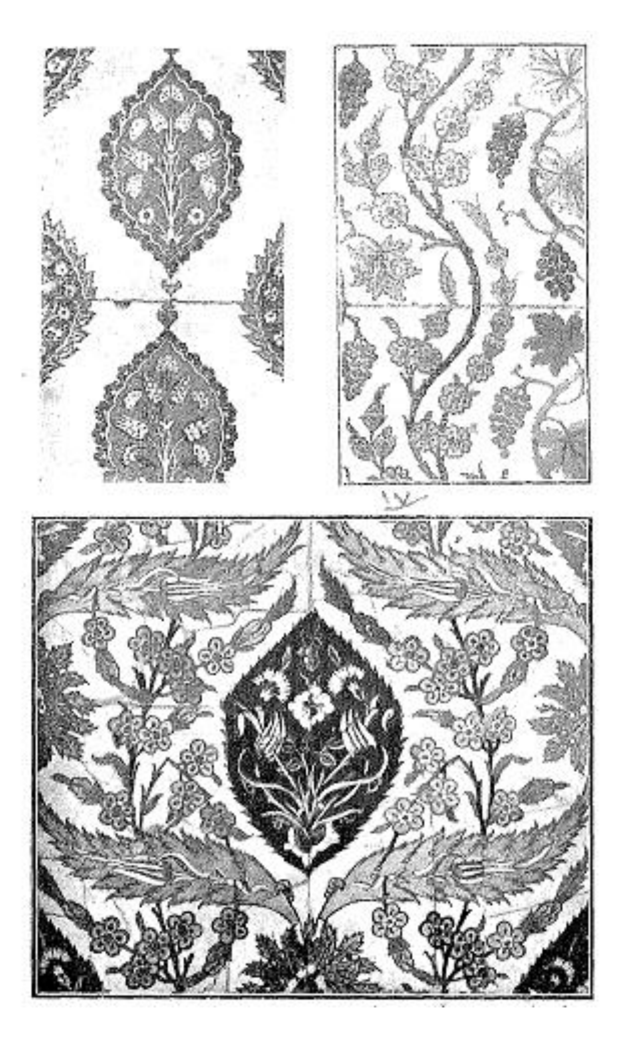
والأشكال الثلاثة التالية نماذج من البلاط الخزفي ذي الزخارف المتكررة. ففي الشكل الأول (شكل رقم **20**) رسم الصانع في وسط كل واحدة من هذا البلاط شكلاً بيضياً مدبب النهايتين، ورسم في كل ركن من أركانها ربع هذا الشكل. فإذا ثبّت عدد من هذا البلاط بعضه إلى جانب بعض، ظهر كأن هناك أشرطة بيضاً تجري في منحنيات متضادة من أعلى إلى أسفل الجزء الذي يغطيه البلاط.

والشكل رقم **21** يمثل على عكس ذلك رسماً يقلد الطبيعة؛ قوامه سيقان متموجة متوازية تحمل تارة أوراق كروم وعناقيد عنب، وتارة زهور لوز.

أما الشكل رقم **22** ففيه جمع بين هذين الموضوعين الزخرفيين اللذين وجدنا أحدهما تقليدياً، والآخر ممثلاً للطبيعة بدقة. وفي هذا الشكل الثالث نرى فوق ذلك شبكة من أوراق النبات المسمى شوكة اليهود **acanthus** وهي دقيقة تتخللها أزهار هذا النبات نفسه.

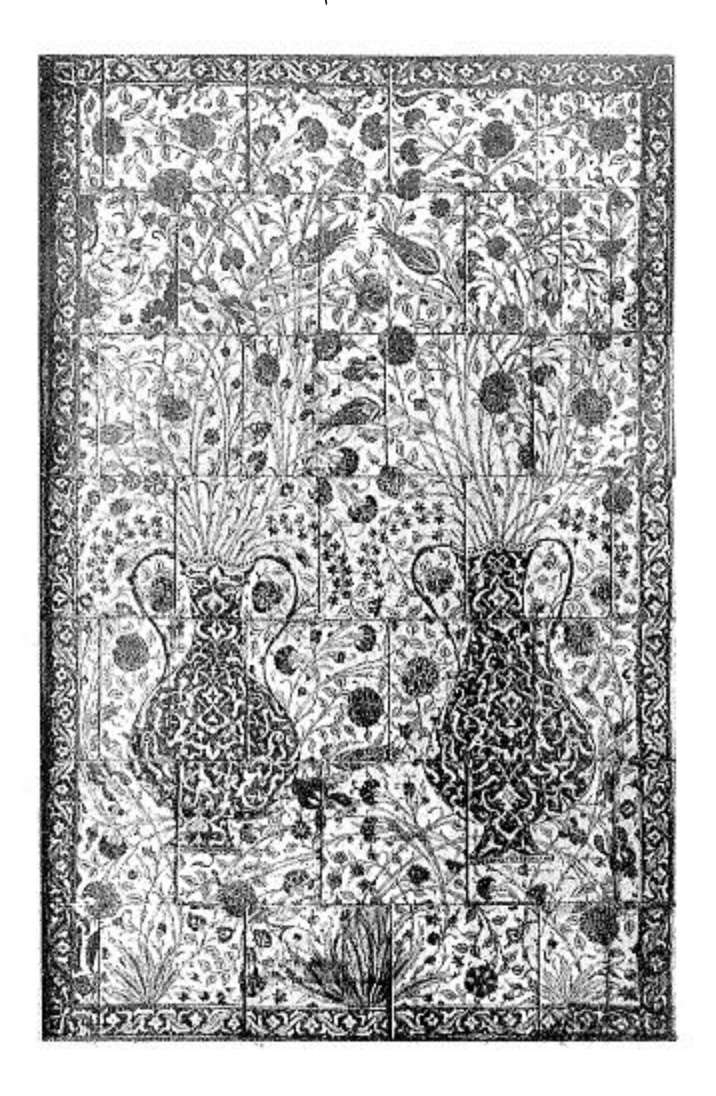
وهكذا نرى أن خصائص هذه المدرسة أنها تجمع بين رسومات بسيطة لتكوّن موضوعات زخرفية معقدة، تظهر فيها مهارة فائقة في الجمع بين هذه الرسوم التي يبعد كل منها في طبيعته عن الآخر، ونحن نرى من ذلك كيف كان الرسامون المسلمون يدأبون على خلق الأفكار والموضوعات الزخرفية، ونرى في الشكل رقم **23** لوحاً خزفياً يتمثل فيه النوع الثاني من أنواع زخرفة القاشاني، أو التربيعات الخزفية لتغطية الجدران. ونرى في هذا اللوح أن الزخرفة تنحصر في موضوع زخرفي عام يغطي اللوح بأكمله، ويعد هذا اللوح نموذجاً جميلاً لصناعة دمشق ذات الألوان الأزرق والأخضر والأحمر والتي ليس لها بريق الخزف التركي وسناؤه.

اللوحة رقم «7»



(أشكال 20 و21 و22)– ألواح من القاشاني المنقوش بالألوان العديدة. آسيا الصغرى في القرن السادس عشر. بمتحف الفنون الزخرفية في باريس

اللوحة رقم «**8**»



(شكل **23**)– لوح من تربيعات القاشاني المنقوش. دمشق في القرن السادس عشر. بمتحف الفنون الزخرفية في باريس

وقد استعمل الصناع الأتراك والسوريون في صناعة الأواني الخزفية نفس الأساليب الفنية التي استعملوها في صناعة القاشاني لتغطية الجدران، واستعملوا زخارف مماثلة في تزيين الصحون الجميلة والطاسات والأصص وغيرها من الآنية المختلفة الأشكال.

وفي الشكل رقم **24** نرى زجاجة ممشوقة دقيقة الشكل وقوام زخرفتها خليط غريب من طيور وحيوانات، ورسوم تمثل أبا الهول، ولون الزخارف أبيض على أرضية خضراء، وهذه الزجاجة مثل شائق من نوع خاص لا نزال نرى فيه أثراً من أساليب الزخرفة القديمة، ولا نفتأ نجد فيه البقع الحمراء التي تكسب لونه حياة وتدل على أنه من أصل تركي؛ إذ أن اللون الأحمر ليس شرطاً لازماً في القطع المصنوعة في آسيا الصغرى جميعها، ولكنه لا يوجد في أي تحفة من الخزف المصنوع في سورية.

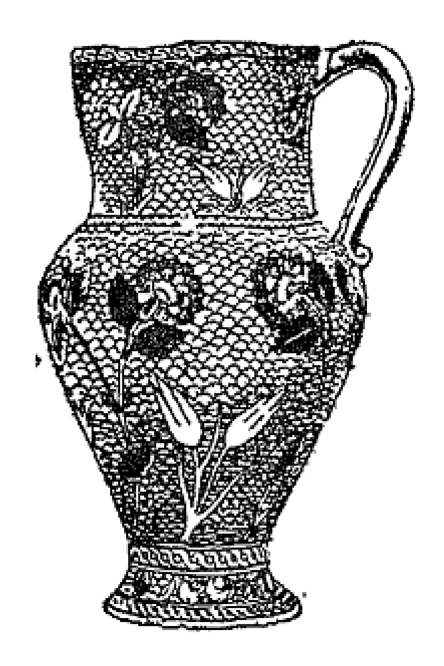
وأهم ما يلفت النظر من عناصر الزخرفة في هذا النوع من الخزف هو بلا ريب تلك الزهور المختلفة، الشبيهة بالزهور التي يزدحم بها لوح القاشاني المصنوع في دمشق والمرسوم في الشكل رقم **23**، ونحن نرى في هذا اللوح القاشاني آنيتين بديعتين تطلّ منهما البراجم والورود وتنطلق منهما زهور اللوز وكلها تبدو كأنها نامية نمواً عظيماً وسريعاً وغير منتظم، وترسم الزهور عادةً بمهارة فائقة، وبدرجة من الإحكام عظيمة، تدل على فهم الأصول الزخرفية بحيث لا يحدث قط أن يبعد الفنان في تصويرها عن تمثيل الطبيعة واحترامها، أو يكتفي برسمها رسماً تقليدياً مهذباً.



(شكل 24)– قنينة من الخزف المنقوش. آسيا الصغرى في القرن السادس عشر. المتحف البريطاني

وبلاد إيران هي التي أخذ الرسامون عنها تلك العناصر الزخرفية التي تقوم على تصوير الزهور، ومنها أيضاً تعلموا كيف يرسمون الزهور بهذا الجمال الساحر الفاتن.

وأمامنا في الشكل رقم **25** تحفة جميلة من صنع دمشق يبدو فيها أثر النماذج الفارسية، وهي إبريق مزخرف بورود وبراجم رسمت على أرضية زرقاء منقوشة على شكل قشور السمك، ويعتبر هذا الإبريق تحفة فنية رائعة رسومها دقيقة وألوانها زاهية.



(شكل **25**)- إبريق من الخزف المنقوش. دمشق في القرن السادس عشر. متحف أشمولي في أكسفورد

وقد وصلت إلى أوروبا من إيران - وفي أغلب الأحيان عن طريق تركيا وسورية - رسوم بعض الزهور التي شاعت الآن في الحدائق

الأوربية، والتي كان الأوربيون في وقت من الأوقات لا يعرفها إلا على الفخار والخزف الواردين من الشرق الإسلامي.

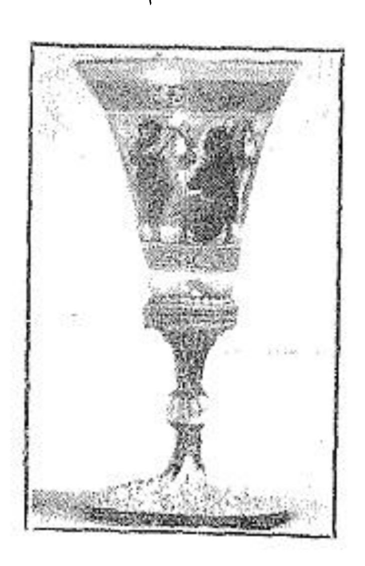
وكان **Busbeeq** سفير الإمبراطورية في القسطنطينية أول من أحضر إلى الغرب زهور الخزامي (الكؤوس الزهرية **Tulips**)، وكان ذلك حوالي منتصف القرن السادس عشر.

وقد كانت في سورية مواد صالحة جداً لصناعة الزجاج استغلت منذ العصور القديمة، ثم استطاع المسلمون أن يجعلوا لهم طرازاً خاصاً بهم في زخرفة الزجاج، كما نرى ذلك على التحف العديدة من قوارير وأباريق وكؤوس وغيرها تزينها صور آدمية وزخارف تقليدية مرسومة بالميناء المختلفة الألوان ومحلَّاة بالذهب في أغلب الأحيان، ولأسباب فنية خاصة يُظن أن أقدم القطع الزجاجية المذكورة عدد من التحف تذكرنا زخرفتها بزخارف أنواع معروفة من الخزف الفارسي والعراقيّ. وقد تكون هذه القطع من صنع فنانين عراقيين هاجروا إلى سورية إبان الفتح المغولي الأول وأسسوا هناك مصانع ظلت زاهرة خلل القرن الرابع عشر قبل أن يصيبها الدمار الذي حلّ بها وقت أن أغار تيمور على سورية سنة **1401**.

وفي الشكل رقم **26** ترى كأساً منقوشاً عليه زخرفة من صفين أفقيين وبينهما رسم أمير جالس على العرش، وعلى جانبي العرش تابعان، وهذا الكأس مثال صادق للطراز الذي كان سائداً في أواخر القرن الثالث عشر، ذلك الطراز الذي تلمع فيه الميناء الحمراء والبيضاء بما

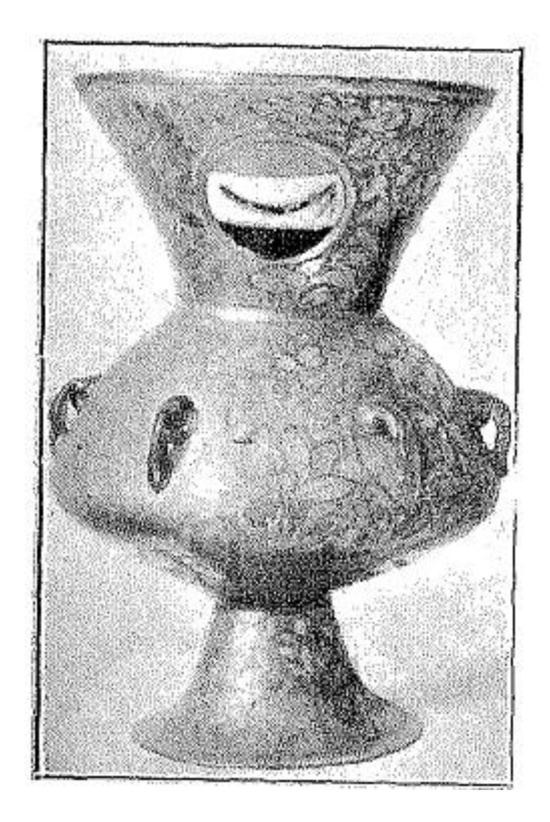
عليها من تذهيب. ولا بد أن تكون هذه الكأس قد أرسلت إلى أوروبا بعد الفراغ من صنعها بفترة وجيزة؛ فقد اتُّخذت كأس عشاء ربّاني بعد أن ركبت على قاعدة واسعة وساقٍ رفيعة من الفضة المموهة بالذهب، وزانتها زخارف كثيرة بطريقة الحفر على الطراز الذي كان شائعاً في فرنسا في القرن الرابع عشر. وفي هذا دلالة على ما كان لهذه الكأس من عظم القيمة.

اللوحة رقم «9»



(شكل 26)

كأس من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الثالث عشر بالمتحف البريطاني



(شكل 27)

مشكاة من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الرابع عشر بمتحف اللوفر



(شكل **28**)

قنينة من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الرابع عشر بمتحف اللوفر

وتدل الوثائق المعاصرة على أن الزجاج السوري كان عظيم القدر في أوربا المسيحية في ذلك الوقت، ونجد في قائمة الكنوز التي كانت ملكاً لشارل الخامس سنة **1397** فقرتين تصفان هذا النوع من الزجاج وصفاً مفصلاً: في الأولى وصف لثلاث آنية من الزجاج الذي نقشت عليه من الظاهر صور على الطريقة الدمشقية، وفي الأخرى وصف لطست واسع

من الزجاج نقش أيضاً على الطريقة نفسها. وفي المتحف البريطاني كأس لا بد أن يكون قد صنع لأحد المسيحيين لأن عليه رسوماً تمثل العذراء والمسيح والقديسيْن بطرس وبولس وعليه نقش باللغة اللاتينية.

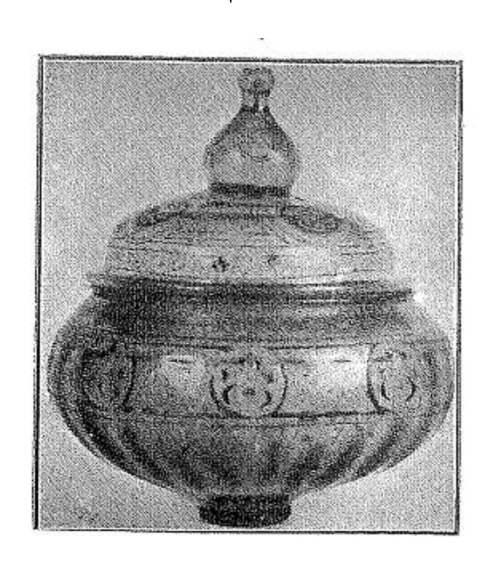
ومنذ القرن الثالث عشر ذاعت في أوروبا شهرة صانعي الزجاج من البندقية[44]، وفي القرن الخامس عشر وجه هؤلاء الصناع اهتمامهم إلى الأساليب الشرقية، وأجادوا عملية تمويه الزجاج بالمينا إلى درجة لم يعد بعدها هذا الفرن احتكاراً في أيدي المسلمين. وانتشرت هذه الصناعة من البندقية في غيرها من المراكز الأوربية. ولم تلبث أن ظهرت فيها أنواع جديدة. على أن قوارير الكحول ذات الميناء الزاهية الألوان، والتي كانت شائعة في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن إلا صوراً مشوهة للنماذج التي أنتجتها.

ولكن التحف التي قلد بها الغربيون فنون الشرق الأدنى، وإن كانت لا تخلو من متعة طيبة، إلا أنها لا تضارع النماذج الشرقية التي

(44) إن في دار الآثار العربية مشكاة من زجاج مدهون بالمينا ويظهر الفرق بينها وبين المشكاوات الأخرى المحفوظة بالدار وبالمجموعات الأثرية الإسلامية، وذلك لقلة لمعان المينا فيها، ولأن روح زخارفها ليست عربية خالصة، وعلى كل حال فإن عليها كتابة نصها (عز لمولانا المقام الشريف السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباي خلد الله ملكه)، ولا ريب في أن طراز هذه المشكاة وزخارفها تدل على أنها لم تصنع في مصر أو سورية كبقية المشكاوات المموهة بالمينا، وقد كثر الخلاف في شأنها. ولا ريب في أن صناعة الزجاج المموه بالمينا كانت قد تدهورت كثيراً قبل عصر قايتباي حتى أن المشكاوات التي وصلت إلينا من القرن الخامس عشر تعد على أصابع اليد الواحدة. وكان المغفور له يعقوب أرتين باشا يذهب إلى أن مشكاة قايتباي هذه صنعت في البندقية ويميل كثيرون من علماء الآثار الإسلامية إلى الأخذ بهذا الرأي؛ وبخاصةً لأن هناك نصوصاً تاريخية تشير إلى أن البندقية كانت تصدر إلى الشرق زجاجاً مموهاً بالمينا، ولكن الأستاذ الدكتور كونل مدير المتحف الإسلامي في برلين يرجح أن مشكاة قايتباي أتي بها من الأندلس وليس من البندقية بدليل زخارفها التي تشبه كثيراً الزخارف المعروفة في زجاج الأندلس. (المعرب)

نقلت عنها جمال شكل ودقة صنع وسلامة زخرفة، ومن الأمثلة الصادقة للزجاج الذي كان يستعمل على الموائد الإسلامية تحف كالقارورة ذات الرقبة الطويلة التي تراها في الشكل رقم **28**، والطاس الدقيق الصنع الذي تراه وغطاءه في الشكل رقم **29**، وعلى القارورة زخرفة مموهة بالمينا قوامها جامات وكتابات ونقوش نباتية موضوعة في أشرطة أفقية، وعليها كذلك اسم أمير كان يتصل بالكامل سيف الدين شعبان سلطان مصر المملوكي سنة **1345**. أما الطاس فعليه رسم مشابه. لما على القارورة من رسوم. وهو مموّه بالمينا الخضراء والزرقاء والحمراء والبيضاء ومذهَّب في بعض نواحيه. وهذه التحفة الجميلة ذات الشكل النادر ليس عليها اسم ما، ولكن كتب عليها «عزّ لمولانا السلطان».

اللوحة رقم «**10**»



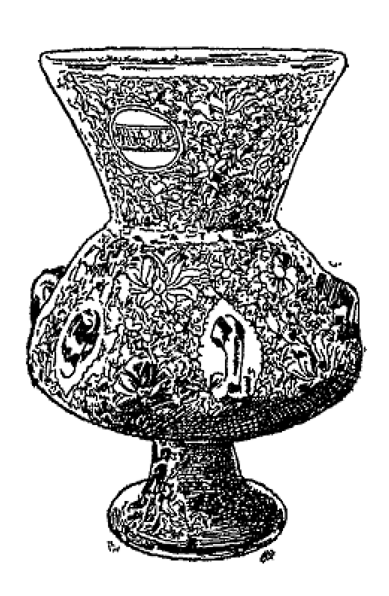
(شكل **29**)– إناء من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الرابع عشر. بالمتحف البريطاني



(شكل **30**)– نسيج من الحرير– بغداد. أواخر القرن العاشر أو أوائل الحادي عشر. بكوليجياتا دي سان أزيدورو في مدينة ليون تصوير أركسيف ماس

ولعل أبدع ما أخرجه صناع الزجاج السوريون مصابيح أو مشكاوات – أو على الأصح أغطية مصابيح كانت توضع بداخلها مسارج زيتية مثبتة بسلوك في حافة الغطاء – وكانت هذه المصابيح تعلق بثلاث سلاسل أو أكثر من الفضة أو النحاس تتصل بمقابض بارزة مثبتة في زجاجها، وقد كانت هذه المصابيح التي أضاءت بنورها كثيراً من المساجد الكبيرة مزخرفة في أغلب الأحيان بأشرطة تملؤها كتابات أو

جامات **Medallions** وفروع نباتية تقليدية تكسب هذه المشكاوات بهاءً وبهجةً، ولكن بعضها تغطي سطحه بأكمله رسوم زهور ونباتات شبيهة بما يرى في زخارف الديباج[45]. مثال ذلك: المشكاة المرسومة في الشكل رقم **31**.



(شكل **31**)– مشكاة مدهونة بالمينا. سورية في القرن الرابع عشر. دار الآثار العربية بالقاهرة

---

(45) تمتلك دار الآثار العربية بالقاهرة أنفس مجموعة من المشكاوات المصنوعة من الزجاج المطلي بالمينا، بل إن الموجود منها في القاهرة يكاد يربو على الموجود في متاحف العالم أجمع. وعلماء الفن الإسلامي ليسوا متفقين في تحديد الإقليم الذي صنعت به هذه المشكاوات فبعضهم يذهب إلى أنها صنعت في سورية بينما يقول آخرون إنها صنعت في الديار المصرية لأن زخارفها تشبه زخارف المساجد التي كانت معلقة بها؛ ولأن سورية كانت في عصر صناعة هذه المشكاوات جزءاً من قيصرية المماليك وكان في استطاعتهم تدعيم الصناعة في مصر توفيراً للنفقات واتقاءاً لخطر الكسر الذي تتعرض له مثل هذه التحف. ويقول الذين ينسبون إلى سورية صناعة الزجاج المموه بالمينا إنه إذا صحت نظريتهم هذه فإن غزو المغول تلك البلاد واستيلاء تيمور لنك على دمشق سنة **1400** يفسران تدهور هذه الصناعة وموتها بعد أن نقل تيمور لنك إلى عاصمته سمرقند عدداً كبيراً من الصناع وبينهم صانعو الزجاج. (المعرب)

وفي الشكل رقم **27** مشكاة أخرى ذات زخرفة من هذا النوع، ولكن بهذه الزخرفة الأخيرة ترفاسيه شارة (رنك) صاحبها الذي وهبها مسجداً من المساجد.

وكثيراً ما كان نبلاء المسلمين ينقشون على ممتلكاتهم ومقتنياتهم رسوماً كانوا يتخذونها شارات (رنوكا) لهم، وذلك جرياً على عادة شرقية قديمة. ولقد أثّر استعمالهم لمثل هذه الرسوم في تطور الرنوك عند الغربيين حتى أصبحت في عهد الحروب الصليبية علماً منظماً له مصطلحاته الخاصة. ونرى مثلاً أن اللون الأزرق يُسمّى في علم الرنوك **azure** وهي كلمة مشتقة من الكلمة الفارسية التي تطلق على حجر اللازورد وهو الحجر الأزرق المسمى في اللاتينية **Lapis Lazuli**، وثم حلقات اتصال أخرى بين علم الرنوك عند الغربيين وبينه عند الشرقيين، ومن هذه الحلقات ذلك الشكل الغريب الذي يمثل نسراً ذا رأسين. وقد ظهر هذا الشكل لأول وهلة على آثار الحيثيين في الأزمنة القديمة وأصبح في أوائل القرن الثاني عشر شارة السلاطين السلاجقة. واتخذه أباطرة الدولة الرومانية المقدسة شعاراً في القرن الرابع عشر.

وكانت رسوم الرنوك عند المسلمين توضع على تروس مستديرة الشكل كالتي نراها مرسومة على المشكاة المبينة في الشكل رقم **27** أو على تروس مدببة عند قاعدتها كالتي نراها مرسومة على القارورة المبينة في الشكل رقم **28**.

وفضلاً عن هذه الوحوش أو الطيور الرمزية (كالنسر الذي كان شائعاً إلى حد كبير، والأسد الذي كان رنك السلطان بيبرس)، كانت هناك شارات من نوع آخر يتخذها بعض موظفي البلاط بحكم وظائفهم كحامل الكأس، ورئيس الصواجلة، وبعض الرؤساء الحربيين وفي الشكل رقم **32** مجموعة من هذه الشارات. أما المعنى الذي تشير إليه الكأس وصواجلة البولو فظاهر، بينما المعنى الذي تشير إليه الصورة الأخيرة في هذه المجموعة ظل زمناً طويلاً يبعث على الحيرة، وقد ظُن في بعض الأوقات أنه الأثر الوحيد الباقي في الفن الإسلامي من الكتابة الهيروغليفية القديمة، غير أن العلماء يرون فيه الآن رسماً تخطيطياً لمقلمة تكشف عن محتوياتها الداخلية على النحو الذي يظهر الرسم الذي رأيناه في الشكل **9**. ويوضح الترس المدبب المرسوم على القارورة الطويلة كيف كان الرنك الشخصي – كالنسر ونحوه – مصحوباً بشارة الوظيفة في بعض الأحيان. وكانت الرنوك الإسلامية تلون بألوان زاهية إذا سمحت بذلك المادة المصنوعة منها لأن ألوان الرنك كانت جزءاً مهماً منه.



(شكل **32**)– رنوك إسلامية

ولننتقل الآن إلى النسيج الفاخر في فارس والشام ومصر، حيث كان هذا الفن قد تطور وتقدَّم تقدَّماً عظيماً قبل أن يفتح العرب تلك البلاد، وكانت هناك في الأقاليم البيزنطية المجاورة للبلاد المذكورة مراكز مهمة للنسج تصنع فيها أقمشة حريرية فاخرة ممتازة وتزينها موضوعات زخرفية جميلة، وكانت هذه الموضوعات الزخرفية تشتمل على كثير من العناصر الساسانية التي اتخذها الصناع المسيحيون حين أخذوا يبارون جيرانهم.

ومع أن النبي كان يحرم الملابس الحريرية تحريماً باتاً فإن المسلمين لم يكتفوا بتشجيع مصانع الحرير التي كانت قائمة إذ ذاك؛ بل كانوا ينشئون المصانع الجديدة أنّى ذهبوا. ولقد كان اهتمامهم بالكماليات المحرّمة اهتماماً لا استحياء فيه ولا مبالاة بحيث ظفروا في فترة وجيزة بمركز مهم كانوا به زعماء تجارة الحرير في العالم خلال القرون الوسطى. وآية ذلك الأسماء التي كانت تعرف بها في القرون الوسطى أنواع كثيرة من المنسوجات، وهي اصطلاحات تجارية ظلت مستعملة حتى يومنا هذا، مشيرة إلى الأماكن النائية التي بدأت فيها صناعة أنواع خاصة من الأقمشة، أو مشيرة إلى الأسواق التي كان يتيسر فيها الحصول عليها، فالأقمشة التي كانت تعرف في أيام «شوسر» **Chaucer** باسم «فستيان» **Fustian** قد اشتق اسمها من كلمة «الفسطاط» **Fustat** أولى العواصم الإسلامية في مصر، وكذلك الأقمشة التي لا تزال نسميها «الدمسكس **Damasks**» قد اشتق اسمها من «**Damascus**» (دمشق) وهي ذلك المركز التجاري العظيم الذي كان الغربيون ينسبون

إليه أشياء كثيرة لم يكن ينفرد بصناعتها. والحرير الذي نسميه اليوم «مسلين» **Muslin** هو الذي كان التجار الإيطاليون يستوردنه من الموصل **Mosul**، ويطلقون عليه اسم «موسولينا **Mussolina**». وقد عرب الإيطاليون اسم بغداد إلى **Baldacco** وأطلقوه على المنسوجات الحريرية الفاخرة التي كانوا يستوردونها كما أطلقوه على المظلة الحريرية التي كانت تعلق على المذبح في كثير من الكنائس وصارت تسمى «بلدا كينو **Baldacchino**».

وفي العصور المتأخرة كان يطلق على أقمشة الملابس المستوردة من غرناطة **Grenada** اسم جرينادين **Grenadines**، وعرفت بهذا الاسم في المتاجر الأوروبية حيث كانت السيدات يبتعن كذلك السحل أو (التفتة) **Taffeta** وكان حي العتابية **Atabiyah** ببغداد (وهو الحي الذي كانت تقطنه سلالة عتاب حفيد أحد صحابة الرسول) معروفاً بشهرته في القرن الثاني عشر بنوع من المنسوجات قلده القوم في إسبانيا، وصار يعرف فيها باسم الحرير العتابي، وعرفه الفرنسيون والإيطاليون باسم **Tabis** «تابس» ثم أصبح معروفاً بهذا الاسم التجاري في أنحاء أوروبا جميعها[46].

([46]) وفضلاً عن ذلك فإن هناك نوعاً من الأقمشة القطنية بعرف باسم ديميني **dimity** وتذكر معاجم اللغة الإنجليزية أن هذا اللفظ مشتق من اليونانية **id** بمعنى اثنين و**mitos** وذلك لأن هذا القماش كان في أول الأمر ينسج من خيطين، ولكن ليس ببعيد أن الإنجليز كانوا يستوردونه من دمياط وأن اسمه مشتق منها كما ذكرت السيدة ديفونشير في رسالتها التي أشرنا إليها. (المعرب)

وفي يوم الأحد **13** أكتوبر سنة **1661**م ارتدى المستر ببيس[47] **Pepys** معطفه المصنوع من هذا الحرير العتابي الإسباني المحلى بالشرائط الذهبية وهو غافل عن التاريخ القديم لاسم هذا الحرير المشار إليه. وفي سنة **1786** حضرت الآنسة بيرني **Miss Burney** احتفالاً بعيد ميلاد ملكي في وندسور **Windsor** مرتدية ثوباً من الحرير العتابي لونه لون اللَّيْلَك، وهو اللون الذي يطلق عليه في بلاد الفرس اسم ليلج. وقد انتقل اللفظ إلى بلاد الغرب مع الشجيرة المزهرة التي تعرف بهذا الاسم، ولكن هذا الحرير الجميل الذي كان يرطب ويضغط عند صنعه لتتكون عليه تموجات غير منتظمة قد بطل استعماله الآن. بيد أننا نرى أثره واضحاً في اسم القط الذي يشبه لونه الأسمر والأصفر لون الحرير العتابي فإننا نطلق على هذا القط **Tabby Cat** أي (قط تابي)[48].

ومع أن برلين قطعة من النسيج الحريري عليها اسم هارون الرشيد، فإن الحراير التي تنسب إلى بغداد نادرة جداً، وهناك قطعة نسيج محفوظة في بيعة القديس إيزودور **Colegiata de San Isidaoro** في ليون بإسبانيا (شكل **30**) عليها كتابة تنص على أنها نسجت في بغداد.

---

(47) هو صامويل ببيس صاحب المذكرات اليومية المشهورة وقد كان رجلاً مثقفاً وسكرتيراً لإدارة البحرية البريطانية، واختلط بمختلف الطبقات الاجتماعية وكتب مذكراته اليومية عن الحوادث بين سنتي 1660 و1669 وظلت هذه المذكرات مخطوطة حتى سنة 1826 حين نشر اللورد بريبروك جزءاً منها ثم طبعت بعد ذلك مرات عديدة؛ وهي تعين على تفهّم روح ذلك العصر وحوادثه وأخلاق أهله ولاسيما المؤلف الذي ولد سنة 1633 وتوفي سنة 1703.

(المعرب)

(48) انظر. **La Strange, Baghdad under the Abbasid Caliphate Oxford 1900**

ومن المحتمل أن يكون صانعها نساجاً اسمه (أبو نصر) وهو الاسم الذي تظهر آثاره في الجزء من القطعة المعد في كثير من الأحيان لأن يكتب فيه اسم الصانع[49]، ورسوم هذه القطعة حمراء وصفراء وسوداء وبيضاء، وهي موضوع زخرفي إسلامي قديم يرجع إلى أواخر القرن العاشر الميلادي تقريباً، ويقوم على دوائر كبيرة حولها طيور وحيوانات وزخارف نباتية موروثة عن تقاليد فنية قديمة.

ومن العناصر الظاهرة في هذه الزخارف صورة الفيل، والمحتمل أن يكون مصدرها بلاد الهند، ويظهر هذا الحيوان على قطعة من نسيج الحرير الفارسي أقدم بعض الشيء من القطعة السابقة. وقد اكتشفت هذه القطعة الجديدة منذ بضع سنوات في كنيسة إحدى القرى التي تقع على مقربة من مدينة كاليه، وهي الآن كنز من كنوز متحف اللوفر[50]، وترى كذلك صورة الفيل على كثير من قطع النسيج البيزنطية التي كان الصناع البيزنطيون يقلدون فيها المنسوجات الفارسية[51]، والنسيج

([49]) يرى القارئ في جزئي الشريطين الظاهرين في الشكل كتابة تبدأ أو تنتهي عند نقطة تماسهما وتكون مقلوبة في الجهة اليسرى من الشكل، ففي الشريط الأعلى «البركة من الله» في ناحية و«البركة من الله واليمن» في الناحية الأخرى، وفي الشريط الأسفل «مما عمل في بغداد» من ناحية و«لصاحبة أبو بكر» مما عمل في بغداد من ناحية أخرى. ومن ثم فإن أبا بكر هذا- وليس أبو نصر- إنما هو صاحب القطعة وليس ناسجها كما يظن المؤلف. (المعرب)

([50]) على هذه التحفة كتابة نصها: «عز وإقبال للقائد أبي منصور بختكين أطال الله بقا[ءه]» ولعله القائد الذي عاش في بلاط عبد الملك ابن نوح أمير خراسان وما وراء النهر، وقد حبسه وقتله هذا الأمير في سنة 349 هجرية (960 ميلادية) كما جاء في ابن مسكويه (طبعة كيتاني ج6 ص234)، وابن الأثير (ج8 ص396). (المعرب)

([51]) وتظهر صورة الفيل في سجادة مرسومة في صورة من مقامات الحريري يرجع عهدها إلى القرن الرابع عشر، وقد نقلها الأستاذ أرنولد في اللوحة رقم 12 من كتابه عن التصوير في الإسلام.

الحريري الفاخر المحفوظ في قبر شرلمان بمدينة إكس لاشابل من أهم هذه القطع التي نحن بصددها. ولقد زاد طلب المنسوجات الحريرية الفاخرة ازدياداً سريعاً في أوربا تبعاً لنمو التجارة مع الشرق. وطغت الأقمشة الإسلامية النفيسة بكميات وافرة على أوروبا حتى فطن الغربيون من أصحاب رؤوس الأموال إلى أن هذه الصناعة الرابحة مصدر كبير من مصادر الثراء، فأقاموا مصانع نسج في مراكز مختلفة، وبدءوا جدياً في منافسة المصانع الشرقية الإسبانية.

وكانت جزيرة صقلية الإقليم الذي استمد منه أوائل الصناع الإيطاليين خبرتهم الفنية، والموضوعات الزخرفية التي استعملوها؛ ولا غرو فإن الغزاة المسلمين كانوا قد أنشئوا في القصر الملكي بمدينة بالرمو داراً شهيرة للنسج ظلت على ازدهارها بعد أن عادت الجزيرة إلى الحكم المسيحي في عهد النورمانديين، وقد زادت المدرسة الصقلية تقدماً في النسيج في عهد الاحتلال النورماندي بفضل اتصالها بالأساليب البيزنطية على يد عدد من النساجين اليونانيين الذين أسروا في غارة بحرية في بحر الأرخبيل سنة **1147** وألحقوا بمصانع النسج في القصر الملكي.

وفي أوائل القرن الثالث عشر كان نسج الحرير قد أصبح أهم الصناعات في كثير من المدن الإيطالية الغنية، حيث ظهرت منسوجات

كما تظهر أيضاً على صحن من الخزف ذي البريق المعدني صنع (بمصر) في العصر الفاطمي وعليه توقيع صانعه (على) وكذلك على سلطانية من الخزف الأزرق الذي صنع بمدينة سلطان آباد في إيران وهذان القطعتان من مجموعة حضرة صاحب السعادة الدكتور علي باشا إبراهيم. ونراها أيضاً على بعض تحف محفوظة بدار الآثار العربية. (المعرب)

قلدت المنسوجات الصقلية تقليداً يصعب معه التفرقة بين النوعين، وكانت تصدر بوفرة من تلك المدن الإيطالية إلى البلدان الأخرى.

وفي القرن الرابع عشر ظهر في المنسوجات الحريرية الإيطالية أثر عوامل جديدة كانت في ذلك الوقت تؤثر في الفن الإسلامي؛ ففي قطعة الديباج الموشاة بالذهب في الشكل رقم **33** لا نرى الأسد والمراوح النخيلية **Palmettes** والفروع النباتية والكتابات العربية وغير ذلك من تلك العناصر الشرقية الأخرى التي كانت ذائعة في المنسوجات الإيطالية في ذلك العصر، تقول لا نرى هذه العناصر فحسب بل نرى أيضاً رسوم طيور صينية الطراز. وظهور هذه الرسوم الصينية في أوروبا يعزى بنوع خاص إلى طوارئ مهمة أحدثت تغيرات عظيمة في الشرق الأقصى.

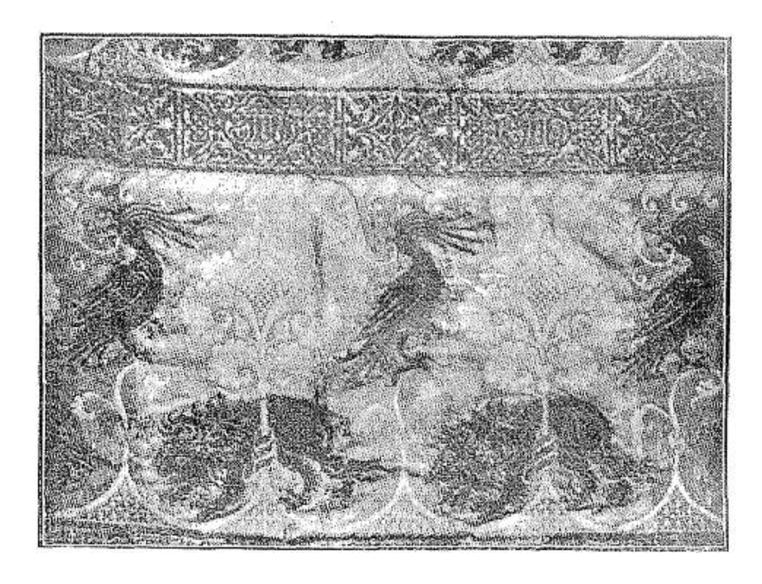
ففي سنة **1208** غزا بلاد الصين قوم المغول الرحل بقيادة قبلاي خان (أخي هولاكو الذي قضى بعد ذلك على الدولة العباسية سنة **1258**)، وأسس هؤلاء المغول في بلاد الصين أسرة يوان **Yuan** التي ظلت تحكم البلاد حتى سنة **1367**، وكانت نتيجة هذه الفتوحات أن أصبحت مساحة كبيرة من آسيا تمتد من بلاد الفرس إلى المحيط الهادي خاضعة مدة قرن من الزمان لحكم جملة أعضاء من بيت مغولي واحد، وقد أدت هذه الظروف إلى تبادل عظيم في أساليب الفن بين شرقي آسيا وغربيها، ونمت في بلاد الصين جالية إسلامية كبيرة تألفت من جاليات صغيرة كانت قد استقرت هناك في عهد أسرة طانج **Tang**، واتخذت

العربية لغة لها، شأنها في ذلك شأن الشعوب التي انتشر فيها الإسلام. وكان بين أفراد هذه الجالية كثير من الصناع منهم نساجو الحرير الذين أنتجوا في مراكز صناعية غير معروفة منسوجات كانت مع ذلك ذائعة الشهرة وعظيمة المكانة في أنحاء العالم الإسلامي كله، وذلك بفضل المهارة الوراثية التي كانت للنساجين في بلاد الصين وهي مهد الحرير منذ القِدَم. وقد أعجب المسلمون في الشرق الأدنى بهذه المنسوجات الحريرية الفاخرة إعجاباً جعل لها أكبر الأثر في تطور صناعة النسج وتقدمها في العالم الإسلامي.

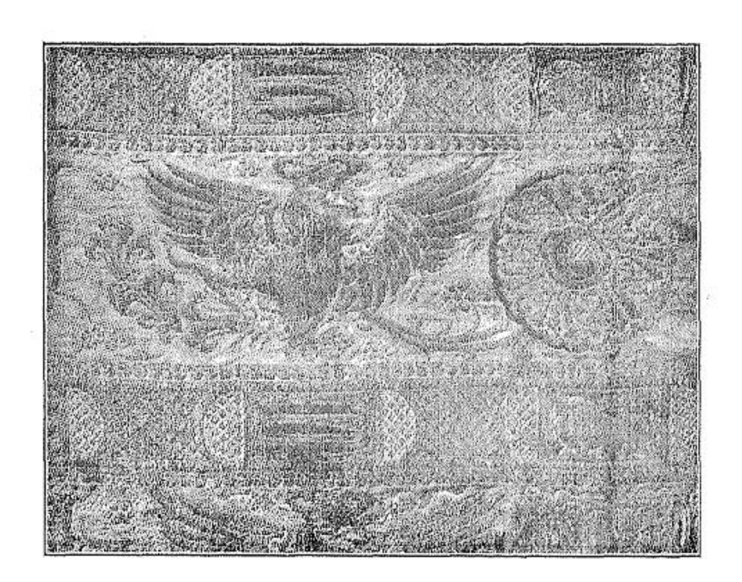
وأثرت منسوجات الصين في المنسوجات الأوروبية عن طريق الشرق الأدنى، وقد وصلت إلينا بعض أمثلة بديعة لصناعة النسج الصينية في العصور الوسطى، ولعل أفخرها قطعة محفوظة في دانزج **Danzig** لابد أن تكون قد صنعت لأحد السلاطين المماليك وهو الناصر محمد بن قلاوون الذي يرى اسمه منسوجاً عليها..

وفي الشكل رقم **34** صورة قطعة من الديباج الموشى بالذهب ترجع إلى أصل صيني، وعليها زخارف تقوم على أشكال من الحيوان الخزفي الذي يعرف باسم العنقاء، ومن المراوح النخيلية (البالمت) ومن الكتابات العربية، مرسومة كلها في أشرطة يفصل كل واحد منها عن الآخر شريط من زخارف هندسية، وتعتبر هذه القطعة نموذجاً من نوع يحتمل أن يكون هو الأصل الذي اشتقت منه زخرفة الطيور في الشكل رقم **33**.

اللوحة رقم «11»



(شكل 33)- نسيج من الحرير. إيطالي في القرن الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت.



(شكل 34)- نسيج من الحرير. صيني في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر بمتحف فكتوريا وألبرت

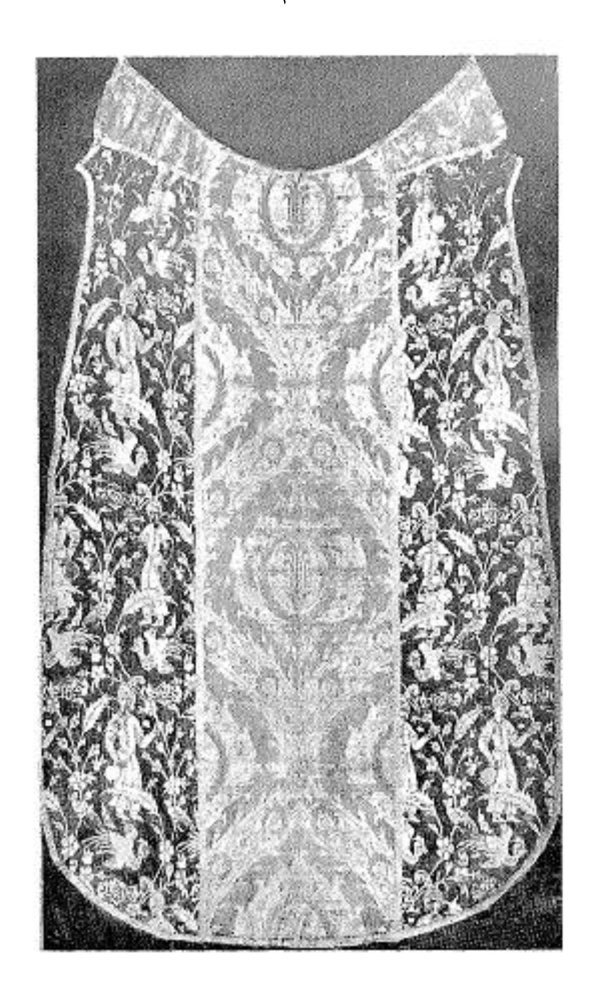
ولم يكن استخدام الحراير الشرقية في عمل الملابس الكنسية مقصوراً على العصور الوسطى بل نجده أيضاً في عصور متأخرة؛ فخمار الصلاة الذي ترى صورته في الشكل **35** مصنوع من نسيج فارسي يرجع عهده إلى آخر القرن السادس عشراً أو أوائل القرن السابع عشر. وعلى هذا النسيج زخارف تجعله غير لائق لأن يتخذ منه لباسا يرتديه القسيس في أثناء القداس، أو لأن يُسمح بوجوده في مسجد من المساجد. والعناصر الأساسية لهذا النسيج صفوف من الفتيان يرتدون ثياب البلاط وفي أيديهم كؤوس وزجاجات خمر ويقفون بين فروع طويلة دقيقة متصلة بعضها ببعض تحمل أوراقاً وزهوراً من النوع الذي كان صناع الفخار الأتراك في ذلك الوقت يقلدونه أدق تقليد، وفي المسافات المحصورة بين رسوم هؤلاء الشبان ترى طيوراً مرسومة على نحو يظهر أنه متأثر بالأساليب الصينية. وعلى كل حال فإن هذا الرسم في مجموعه واحدة من رسوم أنيقة بهيجة كانت ذائعة في مثل هذا الديباج إبان العصر الصفوي.

وفي القطع التي كانت أكثر أناقة وأعظم أبهة، زاد الميل إلى المسحة التصويرية حتى لقد كانت تمثل عدة مواقف من قصص غرامية كمقابلة خسرو وشيرين، وقصة ليلى والمجنون، كما كانت تزينها أحياناً مناظر طبيعية غاية في الإبداع والدقة تظهر فيها الأعشاب والشجيرات المذهبة، وتتخللها أنواع الحيوانات المستأنسة منها والمتوحشة مرسومة بطريقة تبعث فيها الحياة وتكسب القطعة بهاءً وسحراً عظيمين. وثمة رسوم على قطع حريرية كانت تحلى بها حافات (كنارات) الملابس الكنسية،

ومجموعة هذه الرسوم من زخارف كانت ترى على المنسوجات في عصر كان فيه النساجون الأتراك والإيطاليون تجتهد كل منهم، وتصيب كثيراً من النجاح في تقليد ما تنتجه الجماعة الأخرى من المنسوجات؛ بحيث كان من الصعب على الخبراء أحياناً أن يميزوا في بعض هذه المنسوجات بين ما هو من صناعة أوروبية وما هو من صناعة شرقية.

وعلى الرغم من أن خمار الصلاة الذي مر ذكره حديث العهد وأوروبي الشكل، فإن زخارفه تركية من طراز نشأ في آسيا الصغرى في القرن الخامس عشر. وتتألف هذه الزخارف التركية في بسط حالاتها من أشرطة طولية فيها رسوم أو لا رسوم فيها، وتجري في منحنيات متضادة، فتتقابل في بعض الأحيان. وأما أرضية الزخرفة فتملأ برسوم على شكل شبكة، وفي بعض القطع زخارف تقليدية معقدة إلى حد ما، ومرسومة في عيون الشبكة، كما يظهر ذلك في أهداف (كنارات) الملابس الكنسية. على حين نرى في قطع أخرى عناصر زخرفية مشابهة تبدأ من المواضع التي تلتقي فيها الأشرطة.

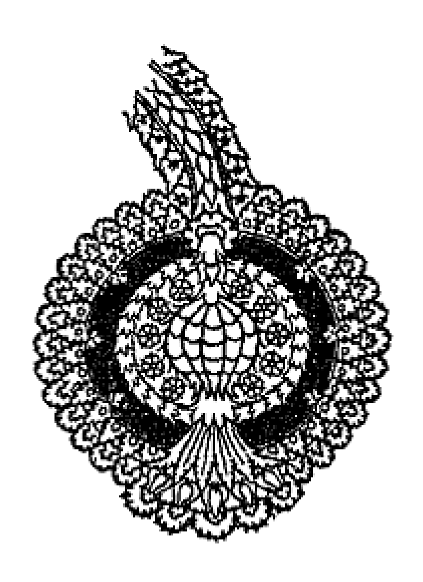
اللوحة رقم «12»



(شكل 35)– خمار Chasuble من الديباج الفارسي. القرن السادس عشر. بمتحف الفنون الزخرفية في باريس لعلّ الشريط من الدمقس التركي

ومثال ذلك ما نراه في قطعة الديباج الفاخرة التي يوجد رسمها في الشكل رقم 37، وفيها زخرفة منسوجة بالذهب وأرضيتها حمراء

قرمزية، وحدودها زرقاء اللون، وفي أرضيتها الحمراء بعض بقع زرقاء. وفي الفراغ المحصور بين الزخارف الرئيسية نرى رسم شبكة من الزخارف الثانوية تخرج منها زهور الورد والزنبق والقرنفل والنرجس.



(شكل **36**)- منظر تفصيلي من نسيج حريري. إيطاليا في القرن السادس عشر. بالمتحف الأهلي في فلورنسة.

وعن براعم الزهور التي تؤلف العنصر الرئيسي لهذه الزخرفة أخذ الإيطاليون عناصر الزهور المرسومة في الشكل رقم **36** كما أخذوا العناصر التي تشبهها كل الشبه، والمستعملة في قطعة القطيفة التي يرجع عهدها إلى آخر القرن الخامس عشر والمرسومة في الشكل رقم **38**.

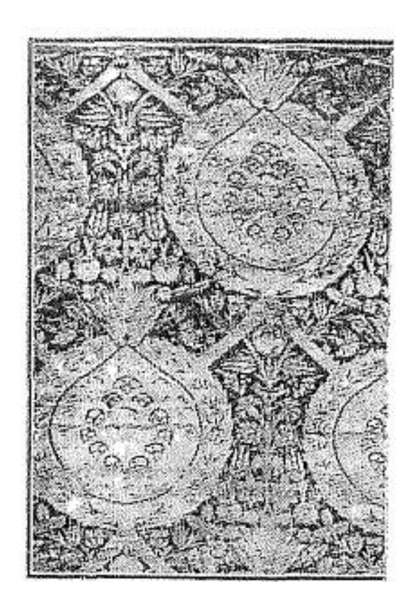
وفي القرن السادس عشر ابتدع النساجون الأوربيون والأتراك- الذين كانوا يتناوبون قصب السبق- ضروباً معقدة كثيرة لموضوع الشبكة والبرعوم وزخرفوا القطيفة الفاخرة التي كانت محبوبة جداً في هذا العصر بالطراز الزخرفي الخاص الذي أصبح منذ ذلك الوقت مقرونًا بها.

وقد رسم وليم موريس[52] زخرفة من هذا النوع للقطيفة المقصبة الفاخرة ذات الألوان الأخضر والبرتقالي والأبيض والذهبي (انظر الشكل رقم **39**) وكان ذلك منه محاولة فريدة لإحياء تلك المنسوجات الغالية. أما السجاد الذي يعتبر الآن شيئاً لا غنى عنه، فقد جاء إلى أوروبا من الشرق، وكان من الكماليات التي لا يصل إليها غير الموسرين من الهواة الذين كانوا في بادئ الأمر يعتبرونه كنزاً يحتفظ به أكثر من اعتبارهم إياه شيئاً ينتفع به. والسجاد قديم جداً في الشرق سواء منه الناعم الملمس الذي يشبه نسيج «التابستري» **Tapestry** أو النوع ذي الخيوط الرخوة المعقودة في النسيج، والتي ينتج عنها سطح له وبر يشبه القطيفة. وقديماً كان السجاد يتخذ في الشرق حصيراً للنوم أو غطاء للجدران أو فرشاً للأرض. وتدل رسوم السجاد الشرقي في الصور الإيطالية.

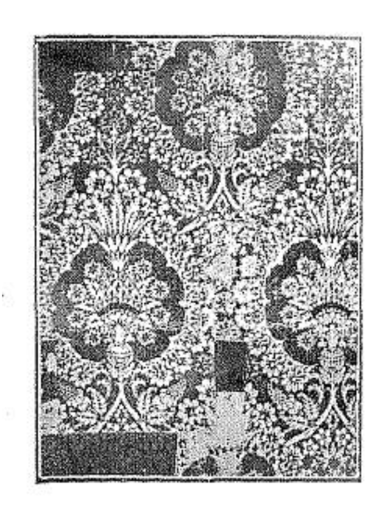
---

(52) وُلد وليم موريس **William Morris** عام 1834 بجوار لندن ودرس في جامعة أكسفورد وأصبح كاتباً وأديباً فضلاً عن استعداده الفني الكبير الذي جعله يتخذ الفنون الزخرفية حرفة له مدة سنين عديدة عكف بعدها على التأليف والترجمة غير تارك للفن إلا أوقات الفراغ، فكتب قصائد قصصية عن الحياة عند الإغريق وفي العصور الوسطى، ونقل إلى الإنجليزية «الأوديسيا» و«الأنياد» وبعض قصص الأمم الشمالية وتوفي سنة 1896. (المعرب)

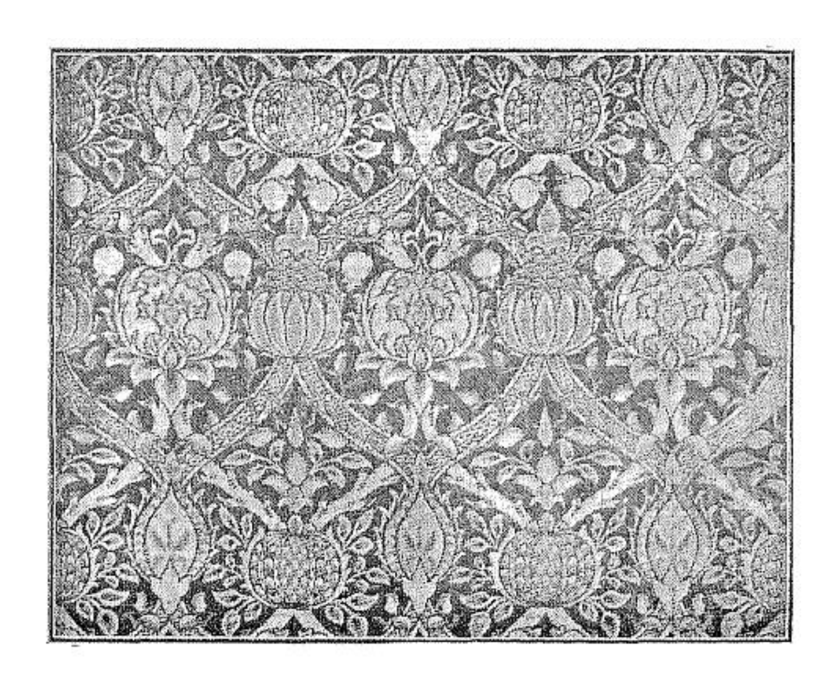
اللوحة رقم «13»



(شكل 37)– نسيج من الحرير. آسيا الصغرى في القرن السادس عشر. بمتحف الفنون الزخرفية في باريس



(شكل 38)– مخمل من الحرير. يطالي من القرن السادس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت



(شكل **39**)– مخمل من الحرير. من نسج وليم موريس سنة **1884**

بمتحف فكتوريا وألبرت

على أنه كان معروفاً في أوروبا منذ القرن الرابع عشر على أقل تقدير(53). وفي القرن السادس عشر أصبح السجاد سلعة عادية في الأسواق. وتدل الوثائق التاريخية على أن الكردينال ولزى(54)

---

(53) توجد صورة السجاجيد الشرقية– ولا سيما المصنوع منها في أوشاق بآسيا الصغرى– داخلة في زخارفلوحات عدد من المصورين الإيطاليين والهولنديين، وقد صار نوع من سجاجيد أوشاق معروفاً باسم سجاجيد هولباين Holbein لأنه يظهر في إحدى لوحات هذا المصور الألماني. (المعرب)

(54) هو توماسولزى ولد في أبسويتش بإنجلترا سنة 1471 وانتظم في سلك الكنيسة ثم اتصل بالملك هنري السابع الذي عينه أسقفا في لنكولن، وظل ولزى يتقلب في المناصب الكنسية العالية حتى بلغ الذروة

Cardinal Wolsey تمكن في سنة **1521** بمساعدة سفير البندقية من الحصول على ستين سجادة شرقية وضعها بقصره في هامبتون كورت **Hampton Court**. ولعل هذه السجاجيد كانت تشبه النماذج التي نراها في صور هولباين **Holbein** والتي يمكن مقارنتها بما لا يزال باقياً من السجاجيد التي كانت تصنع بآسيا الصغرى في ذلك الوقت.

وفي قصر بوتون **Boughton House** بنور ثمبتو نشير **Northampton- shire** ثلاث سجاجيد صنعت خصيصاً للسير إداورد منتاجو **Sir Edward Montagu** ومنسوج في حافتها شاراته (رنكه) وتاريخ سنة **1854**، وهذه السجاجيد الثلاثة من نوع كان يعرف حينئذ كما يعرف الآن باسم السجاجيد التركية، وهي محلاة بأشكال زخرفية زرقاء اللون على أرضية حمراء، وثم بعض تفاصيل صفراء اللون، تزيد الزخرف حياة ورونقاً.

وفي القرن السادس عشر وصل الصناع من الفرس بصناعة نسج السجاد إلى درجة من التقدم لم يصل إليها أحد قبلهم ولا بعدهم، فاستطاعوا بمهارة نادرة إنتاج أنواع لا نظير لها في الجمال. وفي متحف فكتوريا وألبرت **Victoria and Albert** الآن واحدة من تلك التحف الفنية النادرة المثال أصلها من مدينة أردبيل حيث ظلت قروناً في مسجد الشيخ صفى الدين جد ملوك الأسرة الصفوية.

في عصر هنري الثامن، ولكن هنري كان مزواجاً ونقم على ولزى عندما رفض الموافقة على زواجه مـن آن بولين فجرده من وظيفته وصادر أملاكه.
(المعرب)

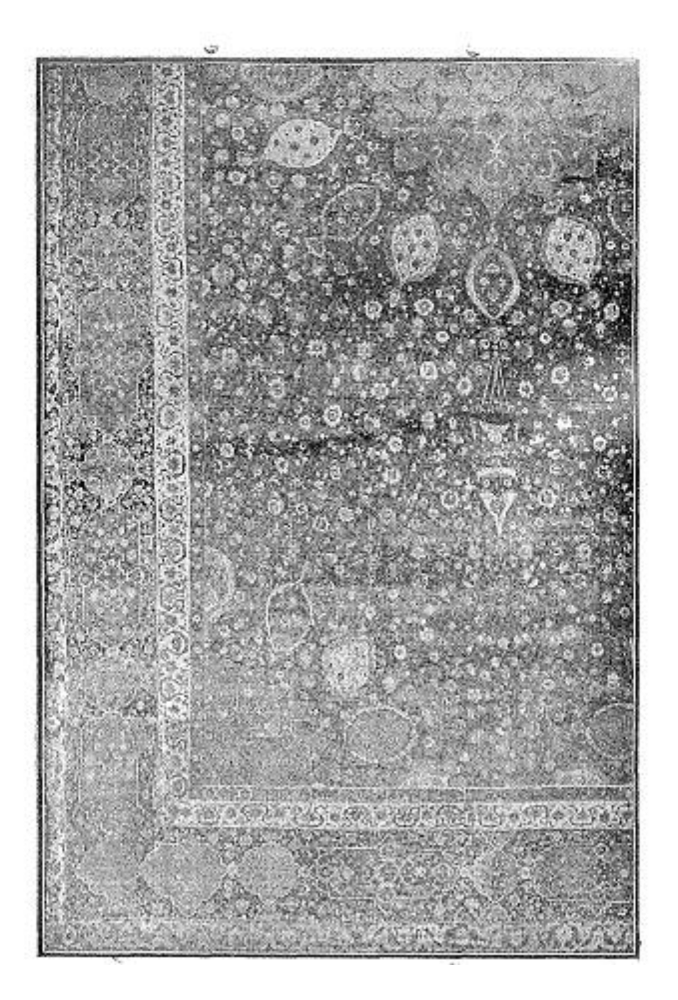
وفي الشكل رقم **40** صورة جزء من هذه السجادة الكبيرة وهي ذات صناعة فنية بديعة إذ أنها تشتمل على أكثر من ثلاثين ألف ألف عقد دقيقة بنسبة **380** عقدة في البوصة المربعة الواحدة. وفي وسط السجادة المذكورة جامة كبيرة محيطها مضرس كأسنان المنشار وحولها جامات أخرى صغيرة بيضاوية الشكل مدببة الطرفين، وكل ذلك تزينه زهور وزخارف نباتية بألوان براقة. وفي كل ركن من أركان أرضية السجادة المستطيلة ترى رسماً يتكون من ربع الموضوع الزخرفي الذي يتوسط السجادة، والذي يتكون كما ذكرنا من جامة كبرى حولها جامات صغيرة.

وأرضية السجادة شديدة الزرقة تغطيها زهور يانعة تنبت من جذوع ملتوية. وبين هذه الزهور ثريتان مرسومتان كأنهما معلقتان في الهواء، وقد ألفتا بذلك مراكز ثانوية في الزخرفة. وأما كنار السجادة أو (حافتها) فمحدود بخطوط هامشية مستقيمة، ومملوء بدوائر ومستطيلات ذات فصوص ومزدحم برسوم الزهور والزخارف النباتية. وعلى أرضيته الزرقاء رسوم زهور وزخارف نباتية أيضاً– وترى في طرف من أطراف السجادة مستطيلاً فيه بيتاً شعر للشاعر الفارسي حافظ الشيرازي[55]. وقد كتب في أسفله العبارة الآتية: «عمل بيد بنده دركاه مقصود كاشاني سنة **946**».

---

(55) «جزآستان توام درجهان بناهي نيست سومرا بحزاين در حواله كاهي نيست»
ومعناه: «لا ملجأ لي في الدنيا إلا عتبتك ولا حمى لرأسي إلا هذا الباب». (المعرب)

اللوحة رقم «**14**»



(شكل **40**)– سجادة ذات وبر من جامع أردبيل. فارسية. مؤرخة سنة **1540** بمتحف فكتوريا وألبرت

وعلى الرغم من أن هناك سجاجيد أقدم من هذه السجادة فإنها بقيت زماناً طويلاً، وهي أقدم ما كان معروفاً من السجاجيد المؤرخة.

على أن هناك في الوقت الحاضر سجادة أخرى تفوقها في القدم، وتلك هي السجادة الفارسية البديعة المحفوظة في متحف بولدي بدزولي **Poldi Pezzoli** في ميلان؛ وعليها ما يفيد أنها من صنع غياث الدين جامي في سنة **1521**[56].

وقد تعلم الصناع الأوربيون من المسلمين نسج السجاد ذي الوبر، وكانوا يتبعون في أول الأمر الطريقة الشرقية اليدوية التي تظهر فيها خفة اليد وسرعة الحركة، ولكنهم استخدموا في الأزمنة المتأخرة طرقاً ميكانيكية بحتة. ونحن نرى على السجاد المصنوع بالآلات والذي ذاع استعماله الآن كثيراً من الرسوم المأخوذة عن الأصول الإسلامية، ولكنها رسوم اقتضاها الذوق السائد، وليست بقايا من الأساليب القديمة.

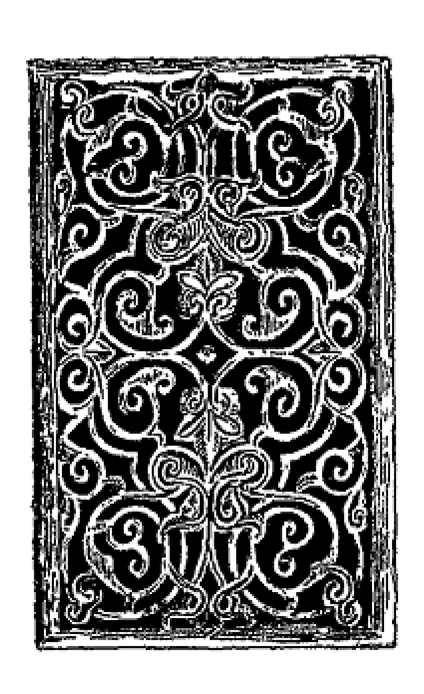
على أن هذه السجاجيد الأثرية العتيقة خالدة الذكر، غالية القيمة، عظيمة المقدار، وذلك بنسيجها الذي يشبه القطيفة أكثر منها بما نراه عليها من رسوم وزخارف.

([56]) على هذه السجادة بيت شعر فارسي هذا نصه:

شد أز سعى غياث الدين جامي   بدين خوبي تمام أين كارنامي

سنة 929، ومعناه أن هذه التحفة الجميلة تم صنعها في سنة 929 على يد غياث الدين جامي، ولكن المستشرقين وعلماء الآثار ليسوا متفقين في قراءة التاريخ، فإن كثيرين منهم يقرأون 949 بدل 929 ولكنا نرجح رأي الذين يقرأون 929.

(المعرب)



(شكل **41**)– حشوة من الخشب المحفور. مصر في القرن العاشر أو الحادي عشر.

وإذا تركنا زخرفة السطوح المستوية إلى الزخارف البارزة رأينا أن الحفارين والمثالين المسلمين كانوا يتبعون نفس الأساليب الزخرفية التي كانت تسود صناعاتهم الفنية الأخرى. على أننا نلاحظ أن الحفر وصناعة التماثيل في الإسلام خاليين من تنوع الطراز والأساليب الذي يسود الزخارف البارزة الأوروبية، وهي الزخارف التي اكتسبت من تقاليد الحفر والتصوير ما لم يكن معروفاً عند المسلمين. فنحن لا نكاد نرى في صناعة الحفر الإِسلامي إلا تكراراً لموضوعات زخرفية تتشابه أو تكون هي بعينها الموضوعات الزخرفية التي نراها مستعملة في صناعة النسج وفي تكفيت المعادن وفي التصوير. وقد اتخذت هذه الرسوم كموضوعات

زخرفية بطرق غريبة عما ألف الأوربيون. فالرسم الذي كان يستخدم لتزيين فاتحة مخطوط مذهب أو يستخدم كموضوع زخرفي لقطعة من الديباج كان المسلمون لا يجدون حرجاً في حفره في الحجر على سطح قبة أو على جدران جامع.

والحوض الرخامي المبين في الشكل رقم **42** والذي يرجع تاريخه إلى سنة **676**هـ (**1277–1278**م) وعليه كتابة باسم محمد الثاني سلطان حماة، وعم المؤرخ أبي الفدا، هذا الحوض يظهر فيه كيف اتخذ الحفار لنفسه موضوعاً زخرفياً كان ذائعاً في جملة صناعات إسلامية أخرى. وهذا الموضوع الزخرفي مكون في جوهره من تكرار رسم بعينه ويمكن أن يمتد هذا الرسم في الجانبين إلى حد لا نهاية له، وتكوّن الزخرفة حافة أو إفريزاً، وقد يمتد في الجانبين وإلى أعلى وأسفل لتتكون من ذلك زخرفة عامة.

وثم رسوم تشبه رسوم ذلك الحوض الرخامي محفورة في حشوات تابوت لشيخ توفي في سنة **613**هـ (**1216**م) ومحفورة أيضاً في الإفريز الذي يجري فوق هذا التابوت كما هو مبين في الشكل رقم **43**. وهذا التابوت الثمين محفوظ في دار الآثار العربية إلا جانباً منه في متحف سوث كنسنجتن **South- Kensington**.

وكانت صناعة الحفر في العصر الفاطمي تمتاز بعمق الرسوم حتى ليخيل للرائي أنها نافذة كما هو مبين في شكل رقم **41** الذي يمثل حشوة محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. والزخارف المحفورة في السقف

الخشبي الذي يرى في الشكل رقم **44** فاطمية الطراز على رغم أنها من صناعة صقلية[57].

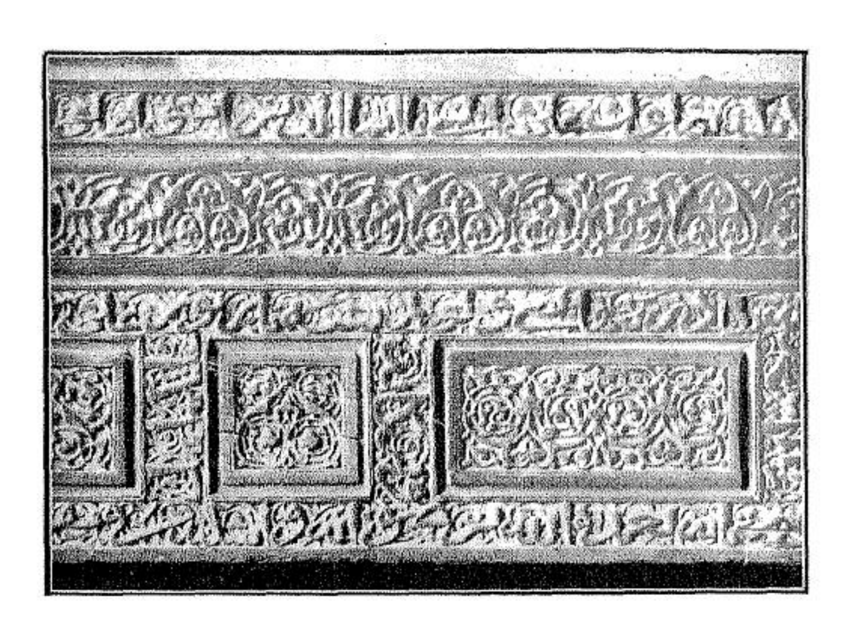
وفضلاً عما تحدثه الحشوات المحفورة حفراً عميقاً من بديع الأثر في هذا السقف، فإن بين زخارفه النباتية حيوانات ونباتات عديدة. وذلك كله من ميزات التحف الفاطمية التي كانت تصنع للبلاط وللأغراض الدنيوية حيث كانت الرسوم الآدمية شائعة الاستعمال.

اللوحة رقم «**15**»



(شكل **42**)– حوض من الرخام. سوري. مؤرخ **1277– 8** بمتحف فكتوريا وألبرت

[57] هذا السقف أصله من الكابلا بلاتينا، ولسنا نوافق المؤلف في القول بأن زخارفه فاطمية الطراز، فـإن الحيوانات المحفورة على الحشوات الفاطمية لبست في دقة هذا السقف ولا في جماله. (المعرب)

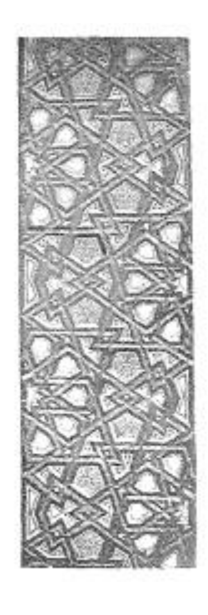


(شكل **43**)– حشوات خشبية من ضريح في القاهرة. مؤرخة سنة **1216** بمتحف فكتوريا وألبرت

اللوحة رقم «**16**»



(شكل **44**)– سقف من الخشب المحفور. القرن الحادي عشر. بالمتحف الأهلي في بالرمو

(شكل 45 و46)– مصراعا باب فيهما حشوات من العاج المحفور والمكفت. القاهرة في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت

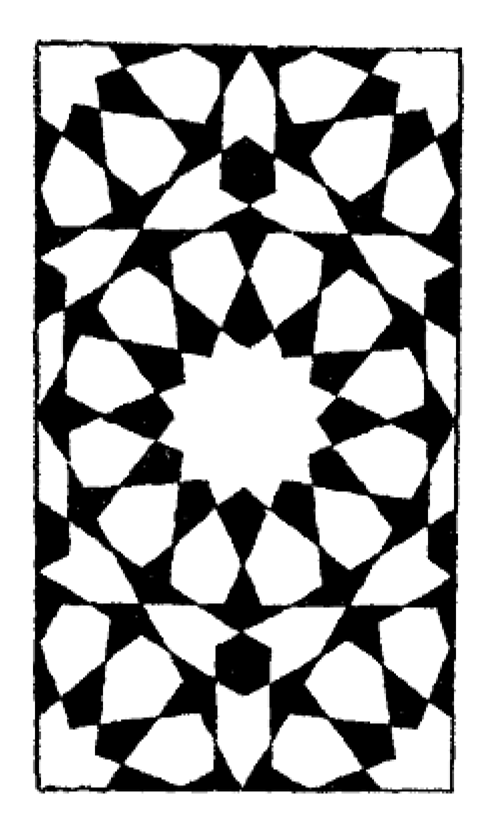
وفي هذا السقف تظهر أساليب النجارين المسلمين في صناعة الخشب، وهي الأساليب التي دفعتهم إلى اتخاذها اعتبارات عملية وزخرفية في نفس الوقت. ذلك لأن ندرة الخشب الملائم الممتاز والأحوال الجوية التي جعلت الخشب عرضة للتقلص والالتواء، كل هذا أدى بالنجارين إلى تصغير الحشوات الخشبية إلى أكبر حد ممكن، ونتجت عن ذلك بالطبع زيادة متناسبة في إطارات الحشوات.

وقد وصل النجارون المسلمون شيئاً فشيئاً إلى طريقة غاية في الدقة والجمال لتجميع الحشوات الخشبية الصغيرة راغبين بذلك في متانة الصنع

وتنوع الرسوم، فاستطاعوا بتعشيق هذه الحشوات تأليف أشكال كان المسلمون مولعين بها كل الولع.

ولعل هذه الرسوم المكونة من الحشوات الكثيرة الأضلاع حول أشكال نجمية، هي أكثر ما ظهر عليه الطابع الإسلامي أو أكثر ما قدمه الإسلام لفن الزخرفة. وقد استخدم الصناع هذه الرسوم في الفنون المختلفة على أنها أحسن ما تكون ممثلة في الخشب الذي لعب دوراً كبيراً في تطور هذا النوع من الزخارف.

وقد اشتغل فنانون مهرة بعمل هذه الرسوم في جميع أنحاء العالم الإسلامي. وإن صح أن هذه الرسوم أصبحت في العصور المتأخرة كثيرة التعقيد ودب فيها الفساد فصارت عرضاً هندسياً جافاً، نقول إن صح ذلك فإن أشكالها البسيطة كانت أبداً وسائل فعالة لإظهار الألوان الفنية التي برعت فيها العبقرية الإسلامية إلى حد بعيد.

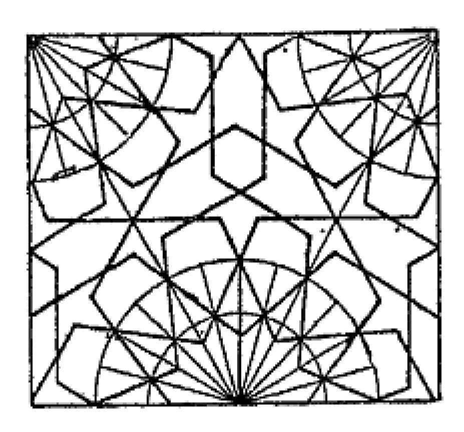


(شكل **47**) – رسم هندسي إسلامي

وفي الشكل رقم **47** زخرفة من هذا النوع. وهي ترتيب بديع لنجوم اثنى عشرية رسمت داخل أشكال مسدسة الأضلاع. وقوام هذه الزخرفة الرسم المبين في شكل **48** الذي رسمه «ميرزا أكبر» مهندس شاه الفرس في أوائل القرن التاسع عشر. وقد حفظت كثير من رسومه في متحف فكتوريا وألبرت. ونحن نرى في الرسم الأصلي أن الدوائر والخطوط التي استعان بها الرسام على تكوين الشكل النهائي مخطوطة بآلة

مدببة على الورق، بينما الشكل النهائي نفسه قد رسم بالمواد على هذه القاعدة.

ولعل الطريقة التي استخدمت هنا هي الطريقة التقليدية التي كان يستعملها الصناع الشرقيون في مصانعهم، وهي على كل حال تنفعنا في الوقوف على الأسلوب الذي كان الرسامون الشرقيون يتبعونه في إتمام عمل يمكن القيام به على أساليب متنوعة ويشهد بذلك الكثير مما كتب عن هذه الرسوم[58].



(شكل **48**)– الأساس الهندسي للرسم المصور في شكل **47**. من رسم لمرزا أكبر. إيران في أوائل القرن التاسع عشر

(58) قد حلل الأستاذ ج. برجوان **G. Bourgoin** نحو مائتي رسم من هذه الرسوم الغريبة في كتابه « **Le Trait des Entrelacs (Paris 1819)**». كما أن الأستاذ أ. هـ. هانكن **E. H. Hankin** قد شرح بمهارة غير عادية بعض أمثلة كثيرة التعقيد من هذه الرسوم في كتابه **The Drawing of geometric Patterns in Saracenic art, (Calcutta, 1925).**

وفي مصراعي الباب المصريين اللذين يرجع عهدهما إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، والمرسومين في الشكلين **45** و**46** نرى الحشوات صغيرة جداً بحيث أمكن أن يستبدل العاج بالخشب في صناعتها، فأصبح المصراعان آيتين في الإبداع والفن الزخرفي، وفي أحد هذين المصراعين حفرت على الحشوات زخارف نباتية بارزة بروزاً دقيقاً ومدبباً، وفي الآخر كفتت الحشوات برسوم هندسية خاصة. ومن المحتمل أن تكون هاتان التحفتان أثراً من آثار مِنْبَرَيْنِ يشبهان في الرسوم والزخارف منبراً محفوظاً في متحف فكتوريا وألبرت، وكان السلطان قايتباي (**1468 – 1495**) قد شيده بمسجد بالقاهرة، ثم هدم المسجد في القرن التاسع عشر ليفسح الطريق لشق شارع جديد بالمدينة.

وقد أنتج المسلمون تحفاً كثيرة، صنعوها كلها أو بعضها من العاج، الذي كانوا يزينونه بزخارف محفورة أو مكفتة أو منقوشة؛ ففي القرن العاشر كانت تشتغل في قرطبة مدرسة من حفاري العاج على طراز واضح متقن يدل على أن عهداً غير قصير من التجربة كان قد مهد لها. ومن الأمثلة التي وصلت إلينا من هذه الصناعة التي نحن بصددها العلبة الأسطوانية المرسومة في شكل **49**. وأصلها من كاتدرائية زامورا **Zamora** وهي محفوظة الآن في متحف الآثار بمدريد. وحول غطائها المقبب كتابة تفيد أن العلبة صنعت للحليفة الحكم الثاني في سنة **964**م[59] ليهديها لزوجته أم الأمير عبد الرحمن.

---

[59] هذه العلبة مكتوب عليها (بركة من الله للإمام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يدي دري الصغير سنة ثلث وخمسين وثلاث مائة)؛ وليس دري هذا

وهذه التحفة هي أجمل ما في مجموعة تشمل تحفاً عديدة مشابهة صنعت في قرطبة حول نفس التاريخ. والتحفة التي نحن بصددها مغطاة كلها بزخارف نباتية وأزهار وطواويس وطيور أخرى وأنواع من الحيوان. وهناك تحف أخرى من هذه المجموعة في لندن وباريس وغيرهما من البلاد وهي تشبه في شكلها وصناعتها العلبة السابقة؛ ولكن زخارفها مختلفة، فإنها تقوم على دوائر متصلة ذات فصوص تحتوي على أشكال آدمية. مثال ذلك الرسم الموجود على علبة العاج المستطيلة المرسومة في الشكل رقم **50** وهذه التحفة من عمل صناع عديدين. يمكن أن تتبين اسمي اثنين منهم وهما (خير وعبيدة) مكتوبين على حشوتين قاما بحفرهما. وكان صنع هذه التحفة عام **1005** لموظف في البلاط كتب اسمه وألقابه كتابة ظاهرة فوق الغطاء[60].

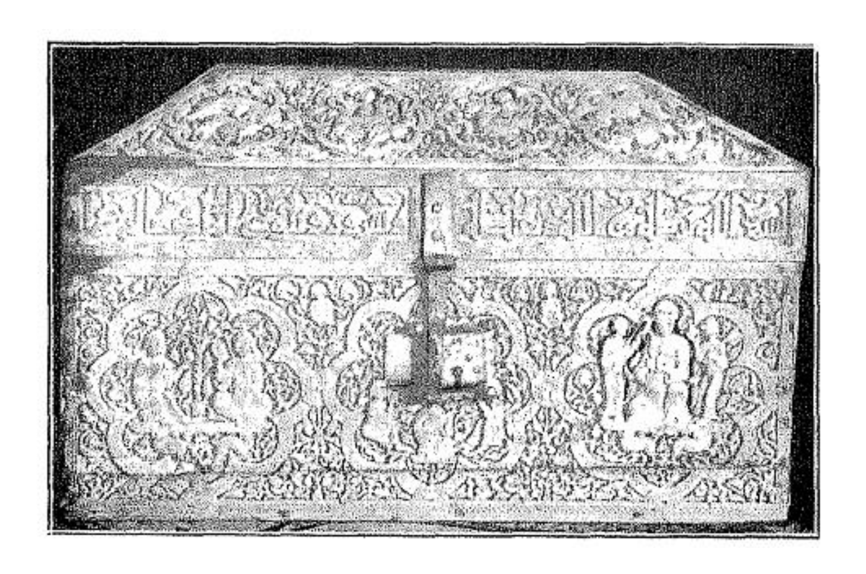
صانع العلبة بل كان من الصقالبة في بطانة الحكم الثاني، واشترك في عهد هشام الثاني في ثورة للصقالبة فقتل بأمر الحاجب المنصور ابن أبي عامر. (المعرب)

[60] هذه التحفة مكتوب عليها: (بسم الله بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل في صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك ابن المنصور وفقه الله مما أمر بعمله على يدي الفتى نمير بن محمد العامري مملوكه سنة 95 وثلاث مائة). كما أننا نرى مكتوباً على جامتين من جامات العلبة: «عمل عبيدة»، «عمل خير». (المعرب)

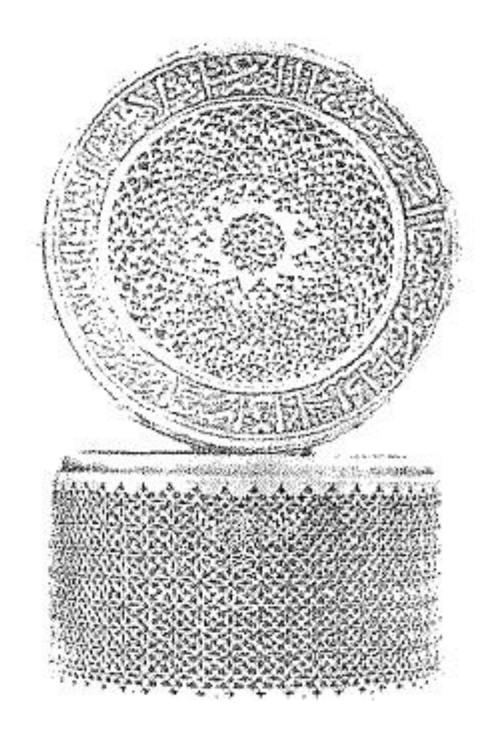
اللوحة رقم «17»



(شكل 49)– علبة من العاج المحفور. قرطبة. سنة 964. بالميزيو اركيولوجيكيو في مدريد



(شكل **50**)– علبة من العاج المحفور. قرطبة. سنة **1005**. كاتدرائية بامبلونا. تصوير أركسيف ماس



(شكل 51)– علبة من العاج المخرم. القاهرة. القرن الرابع عشر بالمتحف البريطاني

وهناك نوع آخر من صناعة العاج نراه في شكل 51، وهو يمثل صندوقاً مستديراً عليه زخارف هندسية مفرغة فيه وفي غطائه المسطح. وهذا الصندوق مثال من مجموعة يظن أنها صنعت بالقاهرة في القرن الرابع عشر[61].

وقد وصلت إلينا أيضاً صناديق من العاج أسطوانية ومستطيلة ولا زخارف عليها، غير تذهيب ونقوش بالألوان تقوم على دوائر فيها

[61] ظلت صناعة الحفر في العاج بمصر مجهولة لعلماء الآثار حتى كشفت حفريات الفسطاط أخيراً عن عدة نماذج شائقة من العصرين الطولوني والفاطمي. (المعرب)

أشكال آدمية أو طيور أو حيوانات أو أزهار أو أشجار أو خطوط على شكل عقد. وطراز هذه الزخارف يذكرنا بالمخطوطات المذهبة. ويرجع تاريخ هذه المجموعة من الصناديق إلى القرن الثالث عشر، ويقال إنها عربية من صقلية وإن لم يثبت ذلك بعد. ويرى في الشكل **53** مثل لهذه الصناديق نقش عليه فارس في الصيد راكب وراءه نمر أليف.

ولقد كانت هذه الصناديق العاجية ذات الزخارف المنقوشة أو المحفورة أو المفرغة تستخدم كعلب للحلي أو العطور أو الحلوى ولأغراض أخرى مشابهة. وكانت في أكثر الأحيان – كما تشهد بذلك العبارات التي قد تكون مكتوبة عليها – تصنع لغرض الهدايا[62] وأقدم هذه الصناديق من أثمن وثائق الفن الإسلامي في بدايته. وقد وصل إلينا كثير منها في حالة عجيبة من الحفظ. على أن المحتمل أن تكون الصناديق ذات الزخارف المحفورة مذهبة وملوَّنة في الأصل. وذلك بالنظر إلى آثار اللون التي لا تزال ظاهرة على بعضها، ولا تزال في بعض الصناديق (المفصلات) و(المشابك) وكل هذه أمثلة شائقة لفرع صغير من فن الصناعات المعدنية.

---

(62) وأعجب الغربيون بهذه الصناديق وأقبلوا على حيازتها لحفظ الحلي وأصبح من هدايا العرس الجميلة في أفراح الأمراء. (المعرب)



(شكل **53**)– علبة من العاج المنقوش. عربية من صقلية في القرن الثالث عشر. بمجموعة خاصة في باريس

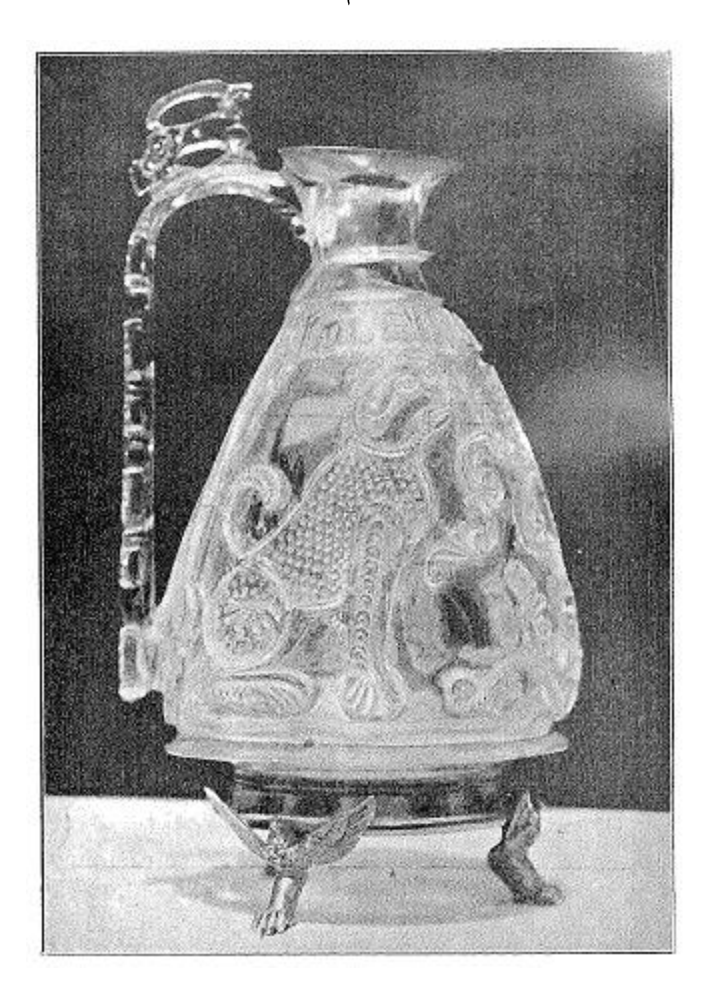
والآن نسوق مثالاً أخيراً لمهارة لمسلمين في الحفر: هو إبريق من البلّور الصخري محفوظ في كنوز كاتدرائية القديس مرقص بالبندقية، وموضح في الشكل رقم **52**. ولهذه التحفة البديعة أهمية تاريخية لأن عليها اسم العزيز ثاني الخلفاء الفاطميين في مصر، ولعلها أحد الأباريق البلورية التي ذكرها المقريزي في القائمة التي سردها عن الكنوز التي تبعثرت سنة **1067**. فالواقع أن الأباريق المذكورة كانت تحمل اسم هذا الخليفة. ومهما يكن من أمر، فهذه التحفة بصناعتها وزخرفتها تذكار لعصر من أزهى عصور الفن الإسلامي كان بها خليقاً وكانت به جديرة.

وثمة أشياء نستخدمها كل يوم وندين بشيء من مادها أو صناعتها أو زخرفتها للإسلام، ولعل كتبنا المطبوعة هي أوسع هذه الأشياء انتشاراً. فبرغم أنه يبدو لأول وهلة أن علاقة الكتب بالشرق بعيدة، فإن الطرق الحديثة في صناعة الكتب قد كسبت شيئاً كثيراً من مهارة المسلمين ومشروعاهم في هذا الميدان إبان القرون الوسطى. والواقع أن نشر المؤلفات الإسلامية بالطرق الميكانيكية لم يبدأ إلا في العصور الحديثة، إما بالحروف المطبعية أو بالطبع على الحجر. وكانت هذه الطريقة الأخيرة محبوبة بنوع خاص لأها كانت تحتفظ احتفاظاً صادقاً بخط النسَّاخ أو الخطاط نفسه. وقد كان للخطاطين والنسَّاخين المكان الأسمى والمرتبة العليا بين الصناع في الإسلام[63].

---

[63] ومن ثم وصلت إلينا أسماء أعاظم الخطاطين في الإسلام وأقبل الهواة في جميع العصور على اقتناء نماذج من كتاباتهم. (المعرب)

اللوحة رقم «18»



(شكل 52)– إبريق من البلور. فاطمي من القرن العاشر. بكاتدرائية سان مارك بالبندقية

ومع أن فن الطباعة كان قد أتقن في أوربا قبل أن ينتشر في الممالك الإسلامية بزمن طويل، فإننا مدينون للشرق بمادة كانت عاملاً كبيراً إن لم

تكن أهم العوامل في تطور فن الطباعة. فالورق- وهو اختراع صيني قديم- عرفه المسلمون حين استولوا على سمرقند سنة 704 وأخذوا صناعته من الصينيين. ثم انتشر استعماله بعد ذلك في غربي العالم الإسلامي. وهناك عدد كبير من المخطوطات العربية المكتوبة على الورق يرجع عهدها إلى القرن التاسع. ولكن الورق لم يرد إلى أوربا المسيحية حتى القرن الثاني عشر وكان لا يزال نادر الوجود فيها إبان القرن الثالث عشر. والمسلمون هم الذين أسسوا أول المصانع الأوربية للورق في إسبانيا وصقلية ومنهما انتقلت هذه الصناعة إلى إيطاليا.

ولما أصبحت صناعة الكتب في القرن الخامس عشر سلعة تجارية بفضل إدخال الآلات الميكانيكية أصبح الورق مادة أساسية في إنتاج هذه الكتب، وبدونه لم يكن يتيسر للطباعة أن تتقدم هذا التقدم الذي نراه الآن.

ومهما يكن من شيء فليست الطباعة الحديثة مدينة للإسلام بالورق فحسب؛ إذ أننا نرى مسحة شرقية غالبة كانت تبدو على الكتب المجلدة في مصانع التجليد الإيطالية إبان القرن الخامس عشر حينما كانت مدينة البندقية آخذة في أساليب الفن الإسلامي تتشبه بها وتشيعها في الخارج. وقد ظهرت في بعض المجلدات إذ ذاك ظاهرة شائعة في طرق التجليد الإسلامية وهي «اللسان» الذي يطوي لحماية الأطراف الأمامية من الكتاب، ولا تزال هذه الظاهرة باقية في تجليد بعض الكتب المصنوعة مثل كتب الحسابات ودفاتر المصارف المعروفة باسم «Pass Books»

ووجود «اللسان» في هذه الكتب والدفاتر يذكرنا بأثر الصناعة الشرقية فيها.

ولقد أوحى الصناع المسلمون إلى صناع الغرب طريقة جديدة في زخرفة جلود الكتب؛ ففي العصور الوسطى كان المجلدون الأوربيون غالباً ما يزخرفون جلود الكتب بطبع رسوم عليها، مستعينين في ذلك بمكابس معدنية. وقد تيسر بهذه الطريقة الوصول إلى موضوعات زخرفية جليلة الأثر، فبعد أن كبرت المكابس وزادت زخارفها كمالاً وإبداعاً ذاع استعمال زخارفها كمالاً وإبداعاً ذاع استعمال زخارف دقيقة الصنع وفيها حافات (كنارات) ورسوم متكررة. وتسمى زخرفة غلاف الكتب برسوم مطبوعة بآلات محماة **Blind tooling** في الاصطلاح الفني الإنجليزي. وكانت الزخارف التي تصنع بهذه الطريقة بارزة فقط حتى بدأ الصناع الشرقيون يزينون الرسوم المطبوعة بملء أجزائها المنخفضة بصبغات ذهبية. وقد أدخل هذه الطريقة إلى أوروبا المجلدون المسلمون الذين أقاموا في البندقية.

وفي أواخر القرن الخامس عشر استبدلت بهذه الطريقة طريقة جديدة كان التذهيب فيها يثبت تثبيتاً قوياً بضغط الآلات المحماة على صفائح من الذهب. ويظهر أن هذه الطريقة الجديدة نشأت في قرطبة. ثم أصبحت في القرن السادس عشر شائعة الاستعمال بين المجلدين المسلمين والمسيحيين على السواء، وذلك بالرغم من أن الطريقة الشرقية القديمة في التذهيب لم تندثر تماماً.

والنتائج التي توصل إليها الشرقيون قي تذهيبهم تظهر في الموضوعات الزخرفية البديعة التي زين بها جلد كتاب يرجع عهده إلى أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر وقد أتينا على صورة باطنه في الشكل رقم **54**.

وتعتبر هذه الزخرفة أعجوبة من أعاجيب الزخرفة الواضحة الدقيقة، أخرجتها يد فنان صبور طبعها مرات عدة واستعان في طبعها ببضع آلات بسيطة.

اللوحة رقم «**19**»



(شكل **54**)– باطن جلد كتاب. القاهرة في أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت

وفي الشكل رقم 55 نرى جلد كتاب فيه بعض الطرق الزخرفية الأخرى التي استعملها المجلدون الشرقيون منذ أزمنة سابقة للقرن السابع عشر، وهو القرن الذي صنع فيه جلد الكتاب الذي نحن بصدده. ولهذا الغلاف الجلدي القرمزي اللون رسم مطبوع في وسطه ومزين بالتذهيب. وفوق هذا الرسم الأوسط وتحته، وفي كل ركن من أركان لغلاف جامات أو أجزاء من جامات مفرغة في السطح ومزينة بزخرفة تشبه (الدانتلا) مقطوعة من جلد أبيض رقيق وملصقة على أرض سوداء. ويظهر على أرضية الغلاف منظر عام مؤلف من أشجار وحيوان وطيور بينها تنين من الشرق الأقصى، وكل هذه منقوشة بالذهب.

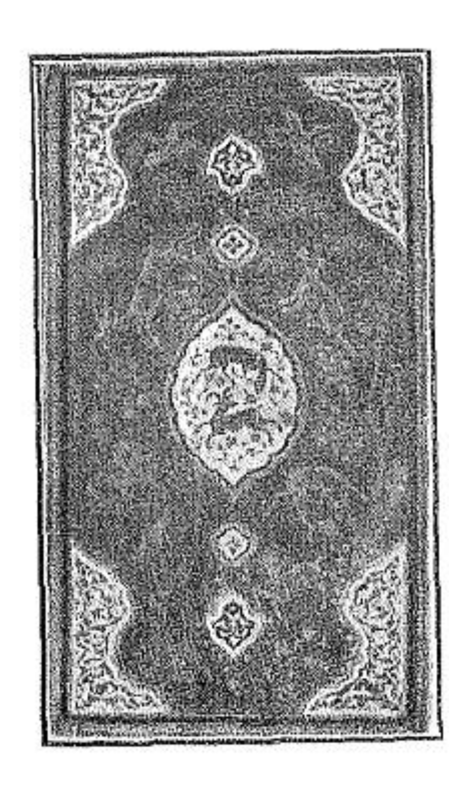
وفي الشكل رقم 56 جلد كتاب من صنع البندقية في القرن السادس عشر وفيه أشكال مفرغة كالجامات التي مر ذكرها وفيه زخارف منقوشة يظهر أنها تقليد لنموذج فارسي.

وجلود الكتب الإسلامية المصنوعة في مصر (شكل 54) في وسط كل منها جامة بيضية الشكل وفي كل ركن من أركان الشكل ربع جامة. أما الجلود الفارسية فزخارفها على أنواع من نفس هذا الطراز الذي رأينا أنه وجد في نواح عدة من نواحي الفن الإِسلامي. وفي الشكل (رقم 57) جلد كتاب صنع في البندقية عام 1546 وعليه زخارف ذهبية تشبه زخارف الجلود الإسلامية بجاماتها الوسطى وأرباع الجامات المرسومة في الأركان وبزخارفها المكونة من خطوط إسلامية الطراز وغير ذلك.

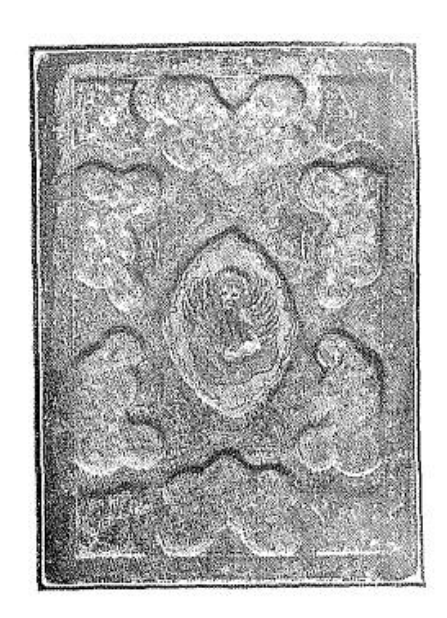
وفي الشكل رقم **58** نرى هذا النظام الزخرفي ظاهراً في جلد كتاب ألماني من عصر متأخر، وغن كانت تفاصيل زخارفه قد طرأت عليها تغييرات مناسبة للذوق الأدبي المعاصر.

اللوحة رقم «**20**»

جلود كتب بمتحف فكتوريا وألبرت



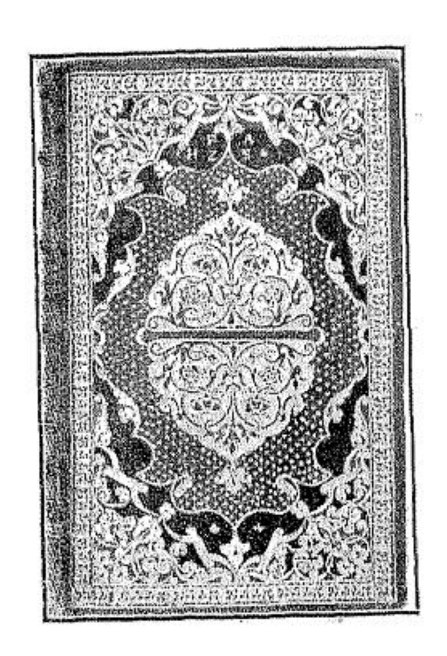
(شكل **55**)– فارسي من القرن السابع عشر



(شكل **56**)– من صناعة البندقية في القرن السادس عشر



(شكل **57**)– من صناعة البندقية في سنة **1546**



(شكل **58**)– ألماني حول سنة **1583**

وجلود الكتب الأربعة التي استعرضناها الآن يظهر فيها بطريقة عامة تطور بعض الطرق الفنية في التجليد، وقد نشأ هذا التطور في البلاد الإسلامية ووصل إلى مصانع التجليد الأوروبية جالباً مع عناصر وموضوعات زخرفية أصبحت مندمجة في الصناعة الحديثة كل الاندماج دون أن يعتريها غير تغيير يسير.

ولا يزال التذهيب والكتابة شائعين في عصرنا هذا على جلود الكتب الجميلة، ولم يزل الأوربيون يؤدونهما بوسائل كان للصناع المسلمين فضل إبلاغها درجة الكمال. وفي القرن التاسع عشر بدأت الطرق الآلية تحل في صناعة جلود الكتب محل الطرق اليدوية القديمة؛

ولكن الطرق الآلية في صناعة الكتب كانت إلى حد كبير تنتج زخارف. وتتبع أساليب ترجع إلى أصول فنية إسلامية.

وهذه الرسوم البديعة الرخامية الشكل التي ترى كثيراً جداً على غُلُف الورق وعلى الأوراق الختامية في الكتب، وعلى حافات الكتب المجلدة في أوروبا إبان القرن الثامن عشر كلها مأخوذة عن مصادر شرقية. ونحن نرى أمثلة دقيقة من هذه الرسوم على أشرطة الورق التي كانت تلصق على هوامش الصور الإسلامية والنماذج الخطية المعدة في القرن السادس عشر للهواة الذين كان يتطلب ذوقهم الأنيق السامي طرقاً جميلة فاخرة لعرض كنوزهم الأثرية.

وقد كان الورق الرخامي الشكل معروفاً في إنجلترا في عصر (بيكون) وهو يذكر «أن عند الأتراك طريقة غير معروفة عندنا يكسبون بها الورق شكل المرمر. فهم يستحضرون ألواناً زيتية مختلفة، ويضعونها في الماء قطرة قطرة، ثم يحركون الماء تحريكاً رفيقاً، وبعد ذلك يبللون الورق– وهو سميك بعض السمك– في هذا المزيج فيكتسب الورق هذه التموجات والتعرجات التي تجعله شبيهاً بالرخام أو تجعله يشبه حرير الكاملية «**Chamolet**»[64]».

* * *

(64) «الكاملية» نوع من القماش كان يصنع في بداية الأمر من وبر الجمل ولكنه يصنع الآن من الصوف وشعر الماعز. (المعرب)

ولقد ظلت أوروبا نحو ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامي كأنه أعجوبة من الأعجايب، وكان أكبر باعث لهذه النظرة في أول الأمر أن هذا الفن كان يتصل أوثق الاتصال بالأراضي المسيحية المقدسة. ولكن أصبح بعد ذلك مصدر الدهشة من ذلك الفن جماله الذاتي ليس غير. وكثير من التحف الإسلامية النفيسة مدينة ببقائها في حالة جيدة من الحفظ إلى عاطفة التقوى الدينية التي كانت سائدة في العصور الوسطى؛ فإن عدداً ليس بالقليل منها ظل محفوظاً بالكنائس قروناً عديدة حيث كنت ترى علبة من العلب ربما كانت توضع فيها قديماً حليّ الخليفة فأصبحت تحفظ فيها مخلفات مسيحية مقدسة، وربما كانت هذه المخلفات قد أتي بها من البلاد المقدسة في العلبة نفسها ملفوفة في قطعة من الديباج الفاخر مقتطعة من خلعة إسلامية ممتازة فاخرة.

وقد كان القوم في العصور الوسطى ينظرون إلى مثل هذه التحف نظرة رهبة، ويفسرون الأشكال الغريبة والكتابات الغامضة التي تزينها تفسيرات متفقة وهذه النظرة. فلقد كانوا يظنون أحياناً أن هذه الكتابات طلاسم وحروف لأتباع سليمان أو لسليمان عينه. ولا غرو فإن علم الآثار في القرون الوسطى لم يعد كونه قصصا خيالية خرافية. وطرق البحث لم تستطع إلا في القرن الماضي أن تظهر الشك في صحة ما يقال عن بعض هذه الكنوز النفيسة من أنها كانت هدايا قدمها هارون الرشيد

إلى شارلمان. أو ما يقال من أن سان لوي[65] هو الذي حصل عليها من الشرق.

وسواء أكان تاريخ هذه التحف الفنية ونسبتها صحيحين أم لم يكونا كذلك فليس إلى إنكار عظمتها وجمالها من سبيل. فالحق أنها كانت آيات فنية يجلها كل صانع ويستلهم منها الوحي كل من وقف حياته على الفنون المهملة في الغرب.

وقد بدأ الاتصال بين المسلمين والمسيحيين، قبل الحروب الصليبية بزمن؛ ففي أسبانيا كان الإسلام قد توطدت أركانه وثبتت دعائمه على حدود أوروبا الغربية نفسها. وكان له منذ البداية أثر عميق في الثقافة المسيحية. ثم في صقلية قامت المسيحية والإِسلام جنباً إلى جنب. على حين كان الجزء الشمالي كله من إفريقيا تحت حكم المسلمين الذين كانت سفنهم في ذلك الوقت تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط من أوله إلى آخره.

وبدأ بالحروب الصليبية عهد جديد؛ فتلك العظمة والأبهة التي كانت تنسب إلى العرب، وتبدو كنها ضرب من الخرافات أصبحت منذ بدأت الحروب الصليبية حقيقة ملموسة تراها المسيحية في دهشة واستغراب. إذ أن الجيوش الصليبية التي كانت تجمع من كل أنحاء أوروبا

---

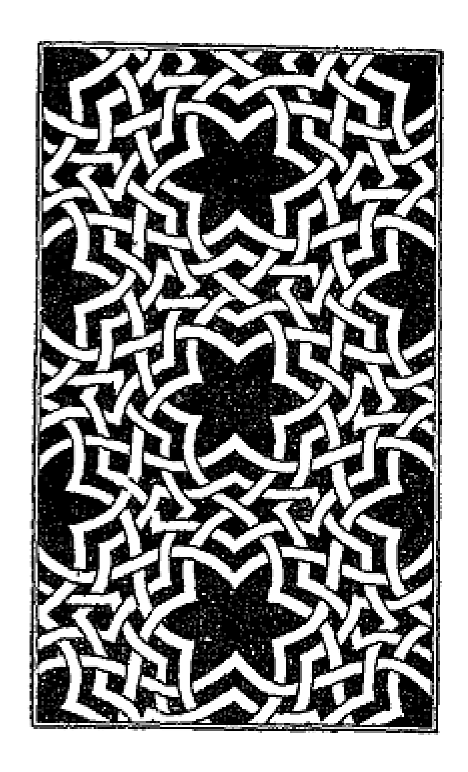
(65) هو لويس التاسع ملك فرنسا الذي عاش بين سنتي 1215 و1270 واشترك في الحروب الصليبية وغزا مصر سنة 1249 بجيش من أربعين ألف مقاتل فهزمه المسلمون غربي فارسكور وأسروه ثم أطلقوا سراحه في العام التالي بعد أن دفع فدية كبيرة. (المعرب)

اتصلت بغتة في هذه الحروب الصليبية اتصالاً وثيقاً بالنظام الاجتماعي عند الشرقيين وهو نظام كان يفوق من كل النواحي حدود تجاربهم الضيقة. ولم يلبث أن ظهر هذا الاتصال في كل ناحية من نواحي الحياة. ولم يكن ظهوره في الناحية الفنية أقل منه في النواحي الأخرى. ثم لم يلبث التجار الإيطاليون أن أسسوا تجارة مع الموانئ السورية، وانتظمت التجارة مع الشرق منذ ذلك الوقت، ووصلت إلى الأسواق الأوروبية أنواع كثيرة مختلفة من التحف الإسلامية النادرة. وكانت هذه الواردات الشرقية تسد حاجة أصبح القوم يشعرون بها وصاروا يتأثرون هذه الواردات ويقلدونها أنَّى ذهبت؛ ففتح ذلك طرقاً في سبيل تطور الفنون والصناعات تطوراً مباشراً، وأدى ذلك إلى ظهور أساليب دقيقة لطيفة أتيح لها أن تنمو وتستكمل نموها في المستقبل.

وفي فترة الانتقال الدقيقة التي كان فيها الغرب يودع القرون الوسطى ونظمها بدأت القوى التي كان قد آثارها وتعهدها الحماس الديني إذ ذاك تدخل في مرحلة أخرى من مراحل النشاط متركزة كلها في الأعمال التجارية. وفي القرن الخامس عشر نرى الصناع الأوربيين يتجدد اهتمامهم بالشرق مدفوعين في ذلك بنجاح المسلمين في إنتاج التحف الفنية الفاخرة ذات الأثمان الباهظة، وهي التحف التي أصبحت من مقتضيات الأبهة والعظمة في عصر النهضة الأوروبية.

وقد استطاع الصناع الأوربيون أن يدرسوا الأساليب الإسلامية دراسة عميقة وأن يصلحوا ويزيدوا من أساليبهم الفنية الخاصة ويساعدوا

على نمائها. ولكنهم في هذه المرة لم يكتفوا بنقل العناصر الزخرفية التي كانوا يعثرون عليها، بل شرعوا في أن يدرسوا بإمعان قوانين الزخرفة عند المسلمين، وبدأوا يطبقون هذه القوانين بروح جديدة في تحف أوربية خالصة. ولم تكن ممارسة الرسوم والزخارف الشرقية مقصورة على الطبقة الدنيا من الصناع، بل تعدها إلى الشخصيات الفنية البارزة: أمثال ليوناردو دافينشي الذي يتجلى لنا اهتمامه بدراسة هذه الرسوم الشرقية في الرسم الذي نراه في الشكل رقم **59** المأخوذ عن رسم أولي في كراسة من كراساته.



(شكل **59**)– زخرفة إسلامية أساسها رسم لليوناردو دافنشي (عن **I codice Atlantico**)

ولم يكن هذا التجديد على الدوام نتيجة ملاحظة مباشرة؛ ففي أوائل القرن السادس عشر عاد التأثير الشرقي في الرسوم ينتشر بطريقة جديدة هي كتب النماذج التي كانت نتاجاً مباشراً لفن الطباعة. إذ بفضل كتب النماذج المذكورة استطاع الصناع الذين لم يتيسر لهم الوصول إلى المصادر الأصلية أن يقفوا على نماذج من دراسات مشاهير الرسامين للزخارف الشرقية وأبحاثهم في هذا الطراز الجديد.

ومن أهم كتب النماذج المذكورة مؤلف نادر وضعه «فرانسسكودي[66] بللجرينو» وأكثر أمثلته مشتقة اشتقاقاً تاماً عن نماذج إسلامية. والواقع أن هذا الكتاب ونحوه من كتب النماذج المعاصرة له – ومثلها الكتب التي وضعها بطرس فلوتنر **Peter Flotner** وفرجيل سوليس **Virgil Solis**، ومارتنوس بطرس **Martinus Petrus** وغيرهم – كلها تعتبر خطوة جاء بها الانتقال إلى رسوم هولباين **Holbein** الذي استطاع في زخارفه التي كان يرسمها للصاغة ولغيرهم من الصناع أن يدمج في مهارة وحذق ما استلهمه من الزخارف الإسلامية ليخرج منها طرازاً ذاتياً له صفاته وخصائصه.

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر كان رجال الأعمال الهولنديون والإنجليز يجنون ثمار المغامرات التي قام بها فاسكو ديجاما في

---

(66) هو مصور ورسام من فلورنسا اشتغل بفنتبلو في بلاط فرنسوا الأول وعرف في فرنسا باسم **Francesque Pellegrin** وكتابه: **La Fleur de la scince de Pourtraicture: Patrons de Broderie, Facon arabicque et ytalique**. صدر في سنة 1530. ونشرت طبعة فوتوغرافية من هذا الكتاب مع مقدمة بقلم الأستاذ جاستون ميجون **Gaston Migeon** في باريس سنة 1908.

بلاد الهند. وجاء إلى أوروبا من الشرق فيض جديد من التجارة ظل يتزايد باستمرار، وأثر في صناعات كان لها بالحياة اليومية أوثق اتصال، وزاد الإقبال على هذه الصناعات فنظمت بطرق تذكرنا بتطور الصناعات الحديثة ونموها، وجاءت إلى أوربا من العالم الإسلامي في آسيا عدة أشياء تبدو تافهة ولكنها لم تلبث أن أصبحت من لوازم الحياة، ولم يقبل عليها الأوروبيون فحسب، بل عمت العالم المتمدين بأكمله. ثم عظم الإِقبال على الأقمشة القطنية، ولا سيما ما كان منها مزداناً بزخارف مطبوعة بالألوان الزاهية. وتطورت هذه الأقمشة فظهر النوع الذي عرف في باريس باسم «**Persiennes**». وأتيح للسيدات في عصر الملكة أن **Anne**[67] أن يتخذن من هذه المنسوجات ملابس جميلة. ثم كانت هذه المنسوجات نفسها بعد ذلك مصدر ثروة عظيمة لمدينة مانشتسر. واستوردت أوروبا (شيلانا) جديدة من ملابس الفرس يدل عليها اسمها في اللغة الإنكليزية وهو **Shawls**. كما أن موائد الطعام في عصر الملكة فكتوريا[68] كان لا يزال يرى فيها بعض أشكال من آنية الشاي والقهوة صنعت تقليداً لآنية أخرى هندية ترجع إلى عصر المغول، كان قد أتى بها من الهند رجال ممن أصابوا في الشرق غنى وثروة.

وصفوة القول أنه منذ بداية الإِسلام كان الشعور الديني والعلم والتجارة والإِعجاب بالطريف الغريب من الأشياء نقول كان هذا كله

---

(67) هي الملكة آن ستيوارت التي جلست على عرش انجلترا من سنة 1702 إلى 1714. (المعرب)

(68) حكمت الملكة فكتوريا انجلترا من عام 1837 إلى عام 1901. (المعرب)

يجد في المهارة الإسلامية ما يلائمه. وبرع في التأثر بمهارة المسلمين الفنية فريق من كبار الصناع كأوديريكس **Odericus** من مدينة روما، وهو الذي رسم الزخرفة الإسلامية عام **1286** على بلاط الرخام المطعم في جزء من هيكل كاتدرائية وستمنستر، وكوليم موريس **William Morris** الذي نسج زخارف إسلامية أخرى في المخمل المصنوع الذي سبقوهما أو أتوا بعدهما. وقدر لهؤلاء أجمعين أن ينعشوا فن الغرب بين حين وحين، وأن يسقوه من ذلك المعين الذي كان يُعتبر في نظر الأوروبيين منهلاً دائماً للغرب أكثر منه إرثاً خلفه الإسلام.

الفن الإسلامي وتأثيره في التصوير في أوروبا

كتبه بالإنجليزية **THOMAS ARNOLD**

ليس لدينا ما يدل على أن أي صور إسلامية جاءت إلى أوروبا قبل القرن السابع عشر، ويظن أن «رمبران **Rembrandt**[69]» كان أول رسام في الغرب اهتم اهتماماً كافياً بالفن الشرقي؛ إذ قام بنسخ بعض صور وصلت إلى هولندا من الشرق، وكانت تمثل بعض أفراد الأسرة المالكة في دلهي[70].

ولهذا نستبعد أن يكون هناك لفن التصوير الإسلامي أي تأثير في فنان بعينه في أوروبا، وكذلك ليس هناك ما يدل على أن أي حركة عظيمة في فن التصوير بأوروبا كان الباعث عليها مؤثرات من الشرق الإسلامي؛ فإنه ليستحيل مثلاً أن نلمس للإسلام أثراً ما في الاتجاهات الجديدة التي اتخذها فن التصوير على النحو الذي ظهر في الفن الإيطالي إبان القرن الخامس عشر والسادس عشر نتيجة الاهتمام الجديد بالفنون اليونانية والرومانية القديمة.

---

(69) هو مصور هولندي شهير ولد في ليدن Leyden سنة 1606 وتوفي في أمستردام سنة 1669، وكان هو وروبنز Rubens أعظم رجال التصوير في ذلك العصر، وقد نبغ رمبران في تصوير المناظر التاريخية والأشخاص، وامتاز ببراعته المدهشة في مزج الألوان واختيارها وتوزيع الضوء والظل في لوحاته. (المعرب)

(70) انظر F. Sarre, Jahrbuch des Kgl. Preussischen Kunst- Sammlungen 1904 ص143.

ولذا فإن ما يمكن تبينه من أثر إسلامي يكاد يكون سطحياً؛ ولكنه على كل حال بدأ يظهر في أوروبا منذ زمن بعيد عندما انتشرت سيطرة العرب على ضفاف البحر الأبيض المتوسط؛ فقد نسخت عدة صور للحيوانات الشرقية كما يظهر في مخطوط من القرن الحادي عشر موجود في المكتبة الأهلية[71] وضعه «بياتس **Beatus**» عن شرح سفر الرؤيا؛ وكما يظهر كذلك في مخطوطات عدة أخرى ولا سيما مخطوطات مدرسة «ليموج **Limoges**» في أوائل القرون الوسطى.

ولكن الأثر الذي نشأ عن الاحتكاك المباشر بين العالم المسيحي والثقافة الإسلامية وعن استيراد البضائع الشرقية لم يظهر في فن التصوير ظهوره في فنون النحت والعمارة وصناعة المعادن. وعلى كل حال فإن هذا الأثر يتجلى بوجه خاص في استعارة الموضوعات الشرقية في أعمال الزخرفة. وكان في أغلب الأحوال مقصوراً على تفصيلات ثانوية. وهذه الموضوعات الزخرفية عرفها فنانو الغرب مما كان يرد إلى بلادهم من الحرير وغيره من المصنوعات الإسلامية؛ ولكنها على الرغم من ذلك لم تكن مقصورة على ما ابتدعه المسلمون أنفسهم؛ بل كانت تشمل كذلك ما أخذوه عن الأمم التي سبقتهم. ومن بين هذه الميراث الفني عدة رسوم تقليدية قديمة جداً كصورة الشجرة الكلدانية المقدسة التي انحدرت إلى العصر الإسلامي عن طريق الفن الساساني.

---

(71) Lat, 8878 (J. Ebersolt, Occident, p. 99, Paris 1928).

وكانت شجرة الحياة هذه في أصولها الأولى محصورة بين وحشين متقابلين، ولكن الفنانين المسيحيين كثيراً ما كانوا يحذفون الشجرة المقدسة من وسط الرسم. ومن بين هذه الصور الأولية التي سبق ظهورها الإسلام صورة حيوانين يفترس أحدهما الآخر وصور حيوانات لكل منها رأسان وجسد واحد، وهي ترد في النحت أكثر من ورودها في التصوير، ومن المحتمل أنها في الحالة الأخيرة تكون منقولة عن مثيلات لها منحوتة على تيجان الأعمدة وفي الصور البارزة في الكنائس[72].

وليس لدينا ما يثبت مجيء نقاشين مسلمين إلى أوروبا للعمل في خدمة المسيحيين إبان القرون الوسطى الأولى كما جاء أولئك الذين نقشوا بيعة (بلاتين) (الكابلا بالاتينا) في «باليرمو» لروجر الثاني[73] سنة 1151–1154[74].

ولقد سهل الاختلاط بالشرق الإسلامي في عهد الحروب الصليبية استيراد أشياء عليها موضوعات زخرفية إسلامية بحتة. وبدأت تدخل هذه الموضوعات في فن التصوير في ممالك جنوا وبيزا والبندقية التي كانت في ذلك الوقت مراكز الاتصال التجاري بالشرق. وترتب على هذا أن أثير

---

(72) جمعت قائمة طويلة بها. انظر

André Michel, Histoire de l'art, t. I, 2me partie, pp. 883 sqq. (Paris 1905).

Un historien de l'art francais, Louis Courajod (Chap, IV, L'influence orientale sur les provinces du nord et du midi de l'Italie) Paris 1899.

(73) كان روجر الثاني ملكاً على مملكة الصقليتين (صقلية ونابلي) من سنة 1101 إلى سنة 1154. (المعرب)

(74) A. Pavlovsky, "Décorations des plafonds de la Chapelle Palatine" (Byzantinsche Zeitschrift, II, 1093).

الاهتمام بالشرق وكثيراً ما كان الشوق والافتتان بغير المألوف يضاعفان هذا الاهتمام، فظهر في الآثار الأولى لمدرسة التصوير في «سيينا **Siena**»[75] وزاد وضوحاً في الفن التوسكاني[76]– فظهرت الصور المعممة والوجوه ذات السحنة الشرقية في الصور الإيطالية منذ النصف الثاني من القرن الرابع عشر. على أن أصحاب هذه السحن الأجنبية لم يكونوا عادةً يلعبون إلا دوراً ثانوياً في تصوير المناظر المقدسة.

والتأثر بالشرق يبدو بوجه خاص في الأشياء الثانوية في الصور، مثال ذلك رسم السجاجيد الفارسية وغيرها، ورسم المنسوجات والملابس الشرقية على الأشخاص حتى على الذين يلعبون منهم في الصورة دوراً رئيسياً كما يبدو هذا التأثر أيضاً في إدخال الحيوانات غير المعروفة في الغرب كالفهد والقردة والببغاوات. وتُرى كذلك في رسم المناظر الطبيعية تفصيلات أشجار وأوراق نباتية يظهر أنها تقليد لرسوم شرقية.

واستعمال الحروف العربية في أغراض الزخرفة من الأشياء التي أخذها الغرب وكانت ذات مسحة شرقية بحتة. وكان هذا أول ما استرعى انتباه العلماء من أمثلة تأثير الفن الإسلامي في الصناع المسيحيين.

---

(75) إحدى المدن الإيطالية الشائعة بآثارها. (المعرب)

(76) نسبة إلى ولاية توسكانية في وسط إيطاليا حيث تقع مدينة فلورنسة الشهيرة. (المعرب)

ومنذ أن نشر أدريان دي لونجبرييه **Adrien de Longpérier** مقالة عن «استخدام الأمم المسيحية الغربية الحروب العربية في الزخرفة» في المجلة الأثرية **Revue Archéologique** جمع العلماء أمثلة كثيرة في هذا الموضوع أكثرها ما ضمنه المستر «أ. هـ. كرستي **A. H. Christie**» مقالاته في مجلة برلنجتون **Burlington Magazine** (المجلد **90–91**) عن «تطور الزخرفة بالحروف العربية».

وظهر استعمال الحروف العربية للزخرفة في فن التصوير الإيطالي منذ أيام «جيتو **Giotto**»[77]، مثال ذلك ما على الكتف الأيمن في صورة المسيح عليه السلام في لوحة بعث لازروس **Lazarus** بكنيسة أرينا **Arena** بيادوا **Padua**. وكان فرا نجيليكو **Fra Angelico**[78] وفرا ليبوليبي **Fra Lippo Lippi**[79]. (شكل **73**) مغرمين بهذا النوع من الزخرفة استعملاه حتى في أكمام العذراء وحواشي ثوبها ولا ريب أن ذلك كان منهما عن جهل تام بأصول هذه الأشكال. وأصل معرفتهما بهذه الزخرفة لابد راجع إلى القطع الحريرية الكثيرة

---

(77) مصور فلورنتي عاش بين سنتي **1266** و**1336** وكان صديقاً لدانتي، وامتاز ببراعته الفائقة في تصوير العواصف والحركة والرشاقة وفي محاكاة الطبيعة وقد نقش صوراً حائطية خالدة في بعض الكنائس الإيطالية. (المعرب)

(78) فرانجيليكو أو مصور الملائكة هو جيوفاني دافيزولي المصور التسكاني الذي عاش سنتي **1387** و**1455** وكانت له مواهب كبيرة جداً في اختيار موضوعات صوره وفي تلوينها. (المعرب)

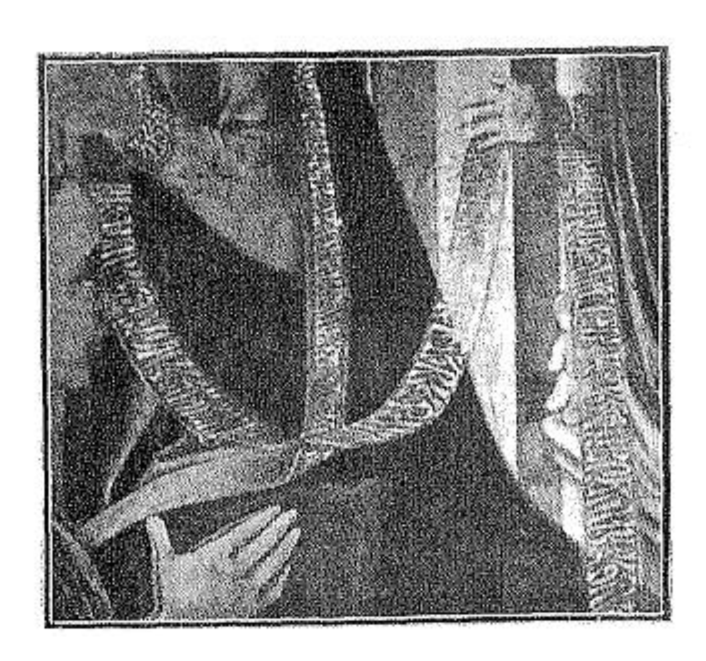
(79) مصور فلورنتي آخر عاش بين سنتي **1406** و**1469**. (المعرب)

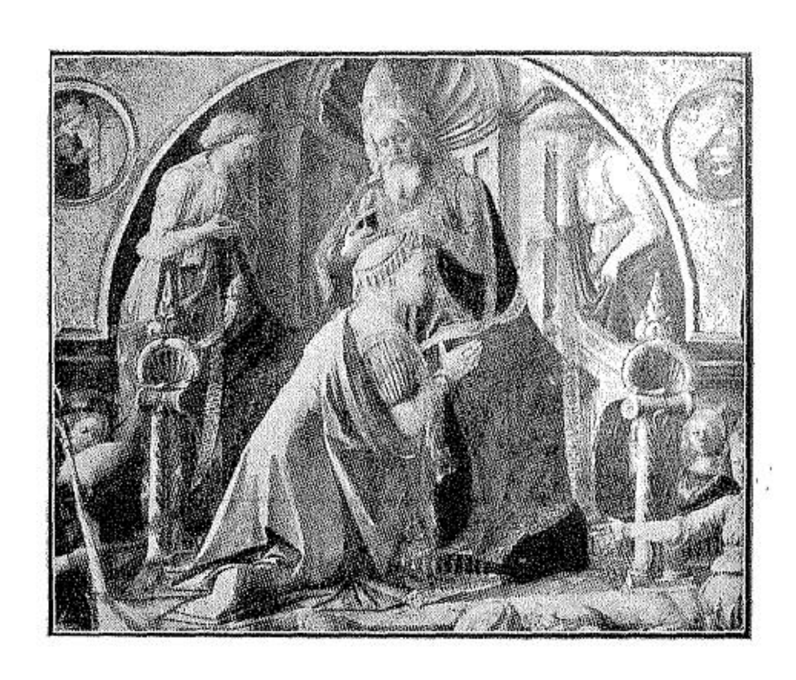
وغيرها من المصنوعات أو إلى المصابيح والأواني النحاسية التي كانت تأتي إلى أوروبا من الشرق.

مراجع

Sir Thomas Arnold, Painting in Islam. A study of the place of Pictorial Art in Muslim Culture Oxford, 1928.

اللوحة رقم «21»





(شكل 60)– استخدام الحروف العربية في الزخرفة المنظر الرئيسي من لوحة تتويج العذراء للمصور فراليبو ليبي (بفلورنسة).

وفوقه صورة مكبرة لجزء منه يرى فيه حروف عربية في الوشاح الذي تحمله الملائكة.

فَنّ العِمَارَة

قد نستطيع بعد مدة أن نقدر في شيء من الثقة ما خلفه العالم الإسلامي في فن العمارة. أما في الوقت الحاضر فإن ما وصلت إليه الدراسات لا يزال موضعاً للشك الذي يحوم حول كثير من المظاهر المهمة في العمارة الإسلامية حتى لا يستطيع باحث من الباحثين أن يصل إلى رأي حاسم أو أن يكون على ثقة من حججه إلا إذا كان شديد التعصب لرأيه ونظرياته.

ومن سوء الحظ أن كثيراً من الأبحاث الحديثة التي كان يجب أن تلقى ضوءاً على النقاط الغامضة كانت على عكس ذلك كلها محاورات جدلية لم تدر حول طبيعة العمارة الإسلامية في عصورها الزاهرة أو حول تأثيرها على تطور العمارة في العالم الغربي فحسب؛ بل كانت تدور بنوع خاص حول نشأة العمارة الإسلامية وحول أبنيتها الأولى. على أن هذه المحاورات لها أهميتها في موضوع العمارة الإسلامية وما خلفته للجنس الإنساني؛ فنحن لا نستطيع أن نعترف في ثقة واطمئنان بأن للإسلام تراثاً ما، إذا لم يكن هناك دليل على أن الإسلام كان هو المالك المبدع لهذا التراث.

ومهما يكن من أمر فإن في العمارة الإسلامية أساليب كثيرة يقال أنها نقلت عن أمم إِسلامية حتى أن بعض العلماء ليذهبون إلى أن المسلمين لم يكونوا في فن العمارة إلا مقلدين ومستعيرين، وأنهم لم تكن لهم عمارة خاصة بهم تستحق الذكر. ولكي نصل إلى رأي حاسم في هذا الموضوع المهم يجب علينا بادئ ذي بدء أن ندرس في إيجاز نشأة العمارة الإِسلامية ومميزاتها العامة

والعرب الذين هبوا في خلال نصف قرن – كأنهم إعصار صحراوي – ونزحوا من بلاد الحجاز إلى حيث يرون عمد هرقل في الغرب كما نزحوا إلى حدود الهند في الشرق، استطاعوا أن يفتحوا ممالك كانت متحضرة بالفعل وبذلك اشتملت ممتلكاتهم على رقعة زادت سعتها عن رقعة الإِمبراطورية الرومانية أيام بلوغها أقصى ما بلغته من اتساع – وكذلك احتوت هذه الرقعة أمماً كثيرة كان يختلف فن العمارة فيها عن فن العمارة في روما أو كان في بعض الحالات أقدم منها بكثير.

ومهما يكن موقفنا من المجادلات العنيفة بين من يعتقدون أن فن العمارة الغربية في العصور الوسطى يرجع إلى أصول رومانية وبين من ينسبون كل شيء فيه إلى إيران وأرمينية– فإننا نزداد اقتناعاً كل يوم بأن الرأي الأخير يستحق منا اهتماماً وعناية عظيمين؛ إذ أن سلسلة الكشوف الهامة في أرمينية وبلاد الجزيرة وتركستان قد أضعفت من ثقتنا في الرأي الأول الذي يُرجع كل شيء إلى روما، وذلك على الرغم من الطريقة الجدلية العنيفة التي اتبعت في تعريفنا تلك الكشوف. وقد تكون

الكنيسة قد عضدت وأظلت برعايتها في خلال قرون عديدة الرأي القائل بأن منشآتنا القوطية[80] والرومانسكية[81] قامت على أنقاض الإمبراطورية الرومانية أو لعل أخطاءنا إلى المتقعرين من طلّاب الآداب اليونانية والرومانية في عصر النهضة.

ولكن مهما يكن السبب فمن الواضح أننا الآن لا بد من أن ننظر إلى الشرق في غير تحيز. وعلينا من البداية أن نتخلص من عادة اعتبار الشرق وحدة قائمة بذاهّا. والواقع أنه لا يكاد أحد يشك بحال ما في أننا مدينون لروما. ولكن الوقت قد حان لنعرف ثانية مدى هذا الدَيْن.

وعلى كل حال فإن الأقاليم التي استولى عليها العرب الفاتحون من الإمبراطورية الرومانية الشرقية كانت تشمل سورية وجزءاً من أرمينية، والأجزاء المسكونة في شمالي إفريقية ومنها مصر. أما إسبانيا فقد أخذوها من القوط، ولكنها كانت من قبل ولاية رومانية على حين كانت الأراضي الممتدة من بلاد الجزيرة إلى تركستان وأفغانستان تكوِّن الإمبراطورية الساسانية التي كان يحكمها كسرى الثاني.

وكانت المسيحية قد توغلت في كل هذه المساحة الواسعة حتى الحدود الشرقية لأرمينية وسورية، كما كانت هناك في صنعاء بأقصى

(80) نشأ الفن القوطي في فرنسا وازدهر في أوروبا من القرن الثاني عشر إلى السادس عشر. ونُسب خطأ لى الفوط. وأهم مظاهره المعمارية العقود البيضية الشكل. (المعرب)

(81) هي التي اشتقت من الفن الروماني وتأثرت بطراز الكنائس اللاتينية ودخلتها جملة عناصر شرقية وبيزنطية. (المعرب)

حدود اليمن الجنوبية كنيسة يرجع عهدها إلى القرن السادس[82]، ومن ثم وجد الفاتحون في كل البلاد التي أخضعوها بنائين مهرة كما ظفروا بعدد كبير من الأبنية التي استفادوا من أحجارها على نحو ما فعل من قبلهم القبط والقوط حين كانوا يهدمون الأبنية الأثرية لاستخدام موادها في أبنية جديدة.

وقد اشتط الكثيرون في تقدير هذه الحقيقة التي لا تُنكر وغالوا في قيمتها، ولكن علينا أن نذكر مع ذلك أن العرب وجدوا في الولايات الشرقية من دولتهم صناعاً وطنيين كانوا يشيدون أبنيتهم على طراز غريب عن الطراز الروماني؛ بل كانوا – إن صح ما ذكره كثير من العلماء – قد علّموا مهندسي العمارة البيزنطيين كل ما جعل فن البناء البيزنطي يختلف عن فن البناء الروماني.

ولسنا بحاجة إلى مناقشة الرأي الذي يعتقده الكثيرون والذي يقول بأن العرب الفاتحين لم تكن لهم مهارة أو ذوق في فن العمارة، فالواقع أن الطبيعة كانت تقضي عليهم بذلك. ولم يكن القيام بمثل الفتوحات الإسلامية ميسوراً إلا على يد جنود كالمسلمين يدفعهم حماس ديني، ويشغل القتال والصلاة كل وقتهم أو جلّه. وفضلاً عن ذلك فإن العرب لم يكونوا حضريين بل كانوا قوماً رحّلاً متنقلين. وعندما تركوا القتال ليقوموا بمهام الحكم كان لا مفر لهم في مثل تلك المسائل الفنية من الالتجاء إلى صناع وطنيين في الولايات المفتوحة أو إلى صناع أتي بهم من

(82) انظر. B. and E. M. Whishaw: Arabic Spain (London). P. 122

إحدى هذه الولايات إلى ولاية أخرى، ولهذه المسألة الأخيرة أهمية كبيرة. فلقد دلت المصادر التاريخية على أن بنائين من أرمينية عملوا في مصر؛ بل اشتغلوا في إسبانيا أيضاً، وربما استخدموا إبان القرن التاسع في بناء كنيسة **Germigny des Près** بفرنسا، وهي كنيسة تظهر في عمارتها مميزات إسلامية عديدة[83]. وعلى الرغم من أن العرب كانوا فيما يظن يجهلون فن العمارة إبان السنين الأولى من فتوحاتهم، فإن الحقيقة الواضحة التي لا سبيل إلى إنكارها أن فن العمارة الإسلامية كان في كل زمان ومكان محتفظاً بشخصية ظاهرة على الرغم مما نعرفه عن تعدد أصوله.

فلقد كان فن العمارة الإسلامية شيئا جعلها تختلف عن عمارة الصناع المحليين الذين كانوا أداة في خلق هذه العمارة الإسلامية نفسها. ولعل عقيدة الإسلام كانت العامل الذي أعان على تغيير الأساليب المحلية المختلفة في فن العمارة، كما أعان على أن يستخرج منها طراز له مميزاته الذاتية. فلقد كانت الأبنية التي بناها العرب في السنين الأولى جوامع أو قصوراً في الغالب. ومعظم المنشآت المهمة في فن العمارة في القرون التالية ظلت مقصورة على المساجد والأبنية الدينية الأخرى كالمدرسة أو التكية ذات المصلى.

وكان المسجد أهم ما تتمثل فيه العمارة العربية، وكان يختلف إلى حد ما باختلاف البقاع ولكنه ظل دائماً يحتفظ بمميزاته الرئيسية، وقد

(83) انظر J. Strzygowski, Origin of Christian Church and (Oxford 1923), p. 64.

كان الحج السنوي إلى مكة من كافة أنحاء العالم الإسلامي مما ساعد بلا ريب على وجود نظام تقليدي لبناء المسجد، فإن الحاج كان في كل مدينة يمر بها يقوم بصلاته في مسجدها المحلي، وإذا حدث أن كان هذا الحاج من رجال فن العمارة فإنه لا يفوته أن يلاحظ رسم هذا المسجد. ومهما يكن من شيء فإن المسجد الذي بناه مُحمَّد في المدينة سنة **622** يعتبر النموذج الأول لسائر المساجد الأخرى[84].

وكان هذا المسجد مساحة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها جدران الآجر والحجر. وقد كان هناك سقف على جزء من أجزاء هذا الجامع ويحتمل أن يكون هو الجزء الشمالي حيث كان النبي يؤم المصلين. ولعل الأسقف كانت مصنوعة من جريد النخيل المغطى بطبقة من الطين والمستند على عدد من جذوع النخيل. وكانت جماعة المصلين يولون وجوههم شطر الشمال أي شطر بيت المقدس.

وأما هذا الاتجاه وهو القبلة فكان يحدده المصلون بطريقة ما، ثم في سنة **624** تغيرت قبلة المصلين من بيت المقدس إلى مكة[85] أي من

---

(84) ذهب المستشرق الإيطالي كيتاني **Caetani** إلا أن النبي لم يشيد في يثرب مسجداً، وإنما شيد داراً لـه لم تصبح جامعاً إلا بعد أن نقل على بن أبي طالب مقر الحكومة إلى الكوفة. وكثيـرون مـن المستشـرقين وعلماء الآثار يؤمنون بهذا الرأي ويلفتون النظر إلى أن الدار المذكورة لا يمكن اعتبارها في حيـاة النبـي مسجداً قط، إذ أنها كانت أشبه شيء بدار الندوة للجماعة الإسلامية تبيت فيها أمورها ويقضي فيهـا بـين أفرادها. وقد كتب الأستاذ كريزول بحثاً جامعاً عن هذا الموضوع في الجـزء الأول مـن كتابـه: **Early Muslim Architecture** (المعرب)

(85) بعد أن توترت العلاقات بين النبي (صلعم) وبين اليهود حاول هؤلاء أن يمكروا به وأن يقنعـوه بتـرك المدينة والذهاب إلى بيت المقدس كغيره من الرسل، فأدرك النبي مكرهم وأوحى إليه بعد ذلك أن يجعل قبلته الكعبة الشريفة إذ نزل قوله تعالى: «قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها، فـول وجهـك

الشمال إلى الجنوب بالنسبة إلى أهل المدينة. وفي مثل هذا البناء الأولي لم تكن ثم ضرورة إلى استعارة أساليب معمارية من مكان ما؛ إذ لم كن ثمة حاجة لهذه الأساليب.

وأما المسجد الثاني الذي بني في الكوفة بأرض الجزيرة سنة **939** فكان سقفه مرفوعاً على عمد من الرخام قد أتي بها من قصر ملك من الملوك الفرس في إقليم الحيرة. وكان مربع الشكل أيضاً ولكن كانت تحيط به الخنادق بدلاً من الحوائط. وثم مسجد آخر أصغر من المسجد السالف الذكر بناه عمرو بن العاص في الفسطاط في سنة **642**. وهو مربع الشكل ويقال إنه لم يكن له صحن مكشوف، وفي هذا المسجد نرى ظاهرة جديدة هي وجود منبر مرتفع. وبعد سنين قليلة أدخلت المقصورة[86] في عمارة المساجد لتحجب الإمام عن بقية المصلين، ثم

شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره» آية 144 من سورة البقرة. (المعرب)

([86]) يظن أن الكلمة محولة عن اسم الفاعل وأصلها (قاصرة) أي حابسة، ومقصورة المسجد مكان أفرد للسلطان أو الأمير وفصل عن مقام بقية المصلين بجدران من الخشب. وقد ذكر ابن خلدون في المقدمة «أن أول من اتخذها معاوية بن أبي سفيان حين طعنه الخارجي أو قيل أول من اتخذها مروان بن الحكم حين طعنه اليماني ثم اتخذها الخلفاء من بعدهما وصارت سنة في تمييز السلطان عن الناس في الصلاة وإنما هي تحدث عند حصول الترف في الدول والاستفحال شأن أحوال الأبهة كلها، وما زال الشأن ذلك في الدول العباسية وتعدد الدول بالمشرق وكذا بالأندلس عند انقراض الدولة الأموية وتعدد ملوك الطوائف، وأما المغرب فكان بنو الأغلب يتخذونها بالقيروان، ثم الخلفاء العبيديون ثم ولاتهم على المغرب من صنهاجة بنو باديس بفاس وبنو حماد بالقلعة، ثم ملك الموحدون سائر المغرب والأندلس، ومحوا ذلك الرسم على طريق البداوة التي كانت شعارهم، ولما استفلحت الدولة وأخذت بحظها من الترف وجاء أبو يعقوب المنصور ثالث ملوكهم فاتخذ هذه المقصورة، وبقيت من بعده سنة لملوك المغرب والأندلس، وهكذا كان الشأن في سائر الدول».

على أن المستشرق البلجيكي لامانس Lammens يذهب إلى أن المقصورة غرفة خاصة كانت تشيد في المساجد الجامعة كي يلجأ إليها الخليفة أو الأمير لمشاورة أصحابه أو للراحة بين الاجتماعات، ولا يسلم

ظهرت المآذن أو المنارات في أواخر هذا القرن. أم المحراب الذي يستخدم في تحديد تجاه مكة فقد أدخل في عمارة المساجد بعد ذلك بقليل (شكل 61) وهكذا نرى أن عمارة المساجد تطورت في الثمانين أو التسعين عاماً التي مضت بعد بناء أول مسجد في المدينة، حتى أصبحت تشمل الظواهر الرئيسية المهمة في بناء المساجد الجامعة فيما بعد.

ودخلت بعد ذلك في عمارة المساجد زيادات ثانوية: هي الإيوانات، وهي أروقة تحيط بالصحن وأقواسها أو إطاراتها مرفوعة على أعمدة أو دعائم. وكان الغرض منها أول الأمر وقاية المصلين؛ ثم أضيفت زيادات أخرى قصد بها تيسير عملية الوضوء، وهذه الأشياء التي ذكرناها هي أهم ما احتاج إليه المسلمون في بناء مساجدهم، وليس هناك بناء من الأبنية التي مر ذكرها محتفظاً بمعالمه الأولى، بل إننا لنجد أحياناً أن الرسوم الأولى لتلك الأبنية قد اندثرت تماماً بفعل التغييرات المتعاقبة التي حلت بها. على أن رسوم تلك المساجد وخططها هي كل ما يهمنا الآن، إذ أن المساجد الأولى لم تكن أبنية صحيحة، ولم تكن عملاً من أعمال العمارة بالمعنى الذي نفهمه.

ومع ذلك فقد ذهب الأستاذ فان برشم(87) إلى أن عمارة هذه المساجد الأولية نفسها مأخوذة من عمارة الكنائس المسيحية الأولى:

بأن الغرض منها كان تمييز الخليفة وحمايته لأنه يرى أن وجود الخليفة بجوار المنبر كان مميزاً له، بله أن خلفاء بني أمية كانوا يستصحبون في المساجد حرساً خاصاً لهم. وعلى كل حال فإن علماء الآثار يلاحظون أن المقصورات التي وصلت إلينا لا تؤيد لامانس في زعمه أن المقصورة كانت غرفة خاصة. (المعرب)

(87) انظر دائرة معارف الإسلام: فن العمارة.

فالصحن مأخوذ عن الأتريوم[88] **Atrium**، والإيوان الرئيسي في المسجد في المسجد مأخوذ عن المصلى في الكنيسة، والمقصورة مأخوذة عن حاجز الهيكل، بينما المنارة مأخوذة عن أبراج الكنائس[89]، وأما المحراب فمأخوذ عن الحنية التي توجد في صدر الكنيسة والتي تسمى باللاتينية **Apsis**. على أنه ليست هناك حاجة إلى هذا الرأي الذي قد يبدو غير مناسب أيضاً. فالواقع أن أصول العمارة الإسلامية موضوع لم يظهر في الوجود إلا بعد أن جعل المسلمون مساجدهم– أو بالأحرى تلك الأماكن البسيطة التي كانت تأويهم في أثناء إقامة الصلاة– أبنية فيها شيء من فن العمارة.

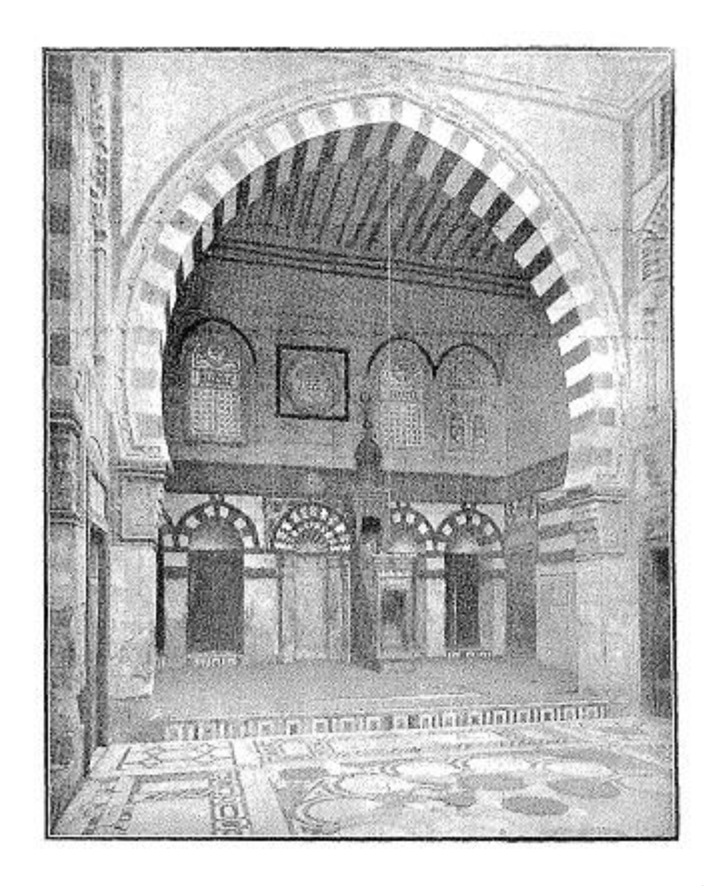
---

(88) الأتريوم: هو القاعة الرئيسية في البيت الروماني وهو فناء داخلي مسقوف تحيط به أروقة وتطل عليه أكثر غرف البيت ويقضي فيه السكان جزءاً كبيراً من وقتهم ويستقبلون في زوارهم. (المعرب)

(89) هذه النظرية غير معترف بها الآن.

راجع ما كتبه الأستاذ كريزول **Creswell** عن المنارات في الجزء الأول من كتابه عن العمارة الإسلامية **Early Muslim Architecture** ص38 و39 و40 و328 وما بعدها. (المعرب)

اللوحة رقم «**22**»



(شكل **61**)– مسجد قايتباي بالقاهرة يرى المنبر في الوسط وعلى يمينه المحراب

وانتقل المسلمون من القناعة بالضروري اللازم إلى الطموح إلى الأبنية الضخمة الفاخرة انتقالاً سريعاً إلى درجة تبعث على الدهشة إذا تذكرنا ما كانت عليه عقيدة المسلمين من صرامة وقسوة وشدة أو ذكرنا الحياة الحربية الخشنة الشاقة التي كان يحياها السواد الأعظم من المسلمين.

وعلى كل حال فإنه لم يمض على وفاة النبي عشرون سنة حتى أعيد بناء مسجده بالمدينة وأقيمت له جدران ودعائم من الحجر.

وفي السنين الأخيرة من القرن السابع الميلادي شيدت قبة الصخرة على مقربة من المسجد البسيط الذي كان الخليفة عمر قد بناه في بيت المقدس بعد أن فتحها العرب سنة **639**. وهي بناء فاخر ضخم، فيه زخارف غاية في الروعة والإبداع. وهنا نواجه لب الجدل العنيف الذي لا يزال قائماً حول نشأة العمارة الإسلامية. وقبة الصخرة بناء حجري أنيق أو بالأحرى مشهد كان الحجاج يطوفون فيه حول الصخرة التي يعتقدون أن النبي صعد عندها إلى السماء.

ولكن قبة الصخرة ظلت فريدة في عمارتها ولم يقلد المسلمون رسمها[90] في المساجد التي شيدوها بعد ذلك؛ إذ أنهم ظلوا نحو أربعة قرون على الأقل لا يكادون يبعدون عن رسم الجامع المستطيل ذي

---

(90) تقع قبة الصخرة في وسط الحرم الشريف ببيت المقدس، ويطلق عليها في بعض الأحيان اسم جامع عمر لأن الخليفة الثاني كان قد أقام في موضعها مصلى صغيراً من الخشب شيد عبد الملك بن مروان على أنقاضه البناء الحالي في سنة 690. وقبة الصخرة على شكل مثمن مثل كنيسة العذراء التي شيدها الإمبراطور جستنيان في أنطاكية. والبناء فوقه قبة عالية تغطيها فسيفساء فيها موضوعات زخرفية كبيرة باللونين الأخضر والذهبي والقبة محمولة على دائرة من أعمدة ضخمة من الرخام الأخضر أو حجر السماق الأخضر وذات تيجان مذهبة. وقد عني عبد الملك بن مروان بقبة الصخرة عناية زائدة لأنه أراد أن يحو الحج من مكة إليها حين كانت الكعبة في يد منافسه عبد الله بن الزبير، وقد روى المؤرخ اليعقوبي أن عبد الملك منع أهل الشام من الحج لأن ابن الزبير كان يرغمهم على البيعة له. وقد ضج الناس وقالوا لعبد الملك: تمنعنا من حج بيت الله الحرام وهو فرض من الله علينا. فقال لهم: هذا ابن شهاب الزهري يحدثكم أن رسول الله قال: (لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام ومسجدي ومسجد بيت المقدس) وهو يقوم لكم مقام المسجد الحرام، وهذه الصخرة التي يروي أن رسول وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء تقوم لكم مقام الكعبة. (المعرب)

الصحن المفتوح. ومن ثم ذهب بعض الباحثين في غير روية إلى أن قبة الصخرة طراز من الأبنية الرومانية أو البيزنطية البحتة، نقله صناع مسيحيون عن نماذج وثنية أو مسيحية فاعتبرت في زعمهم بناءً غريباً عن العمارة الإسلامية يخرج تماماً عن نطاق الفن العربي في جوهره. وثم بعض الحق في ذلك الرأي ويحتمل أن يكون صحيحا إلى حد بعيد. ولكن لا بد ألا نبالغ فيه؛ فالواقع أن العرب كانوا يرمون في بناء هذه القبة المضلعة إلى غرض معين: وهو تعظيم الصخرة المقدسة وحفظها في بيت المقدس.

وقد كانت هذه الصخرة مقدسة قبل ذلك عند المسلمين وعند اليهود على السواء، وأراد المسلمون أن يشيدوا بناءً ينافس، بل يبز الكنيسة المسيحية المشهورة المحتوية على الضريح المقدس[91]. والقريبة من المكان الذي قامت فيه قبة الصخرة. وهو نشز عظيم في وسط هضبة صخرية واسعة تسمى الحرم الشريف. وقد كان هناك مسجد يعرف باسم المسجد الأقصى. وقد شيد على مقربة من قبة الصخرة، ويقع على امتداد محورها الرئيسي. وهو مسجد قديم، وتاريخه غامض ومعقد لا يتسع المجال هنا لبحثه.

وقد أظهر العرب رأياً صائباً في اتخاذهم القبة عنصراً مميزاً لهذا المقام الشريف ولكن مما لا ريب فيه أن القبة عرفها الرومان والبيزنطيون من قبلهم وكانت آخر ما وصلوا إليه كعنصر أساسي في الأبنية التي

(91) وهكذا نلاحظ أن الشكل المثمن لم يظهر ثانية في تصميم الجوامع الإسلامية لأنـــه كـــان ملائمـــاً كـــل الملائمة ليحيط بالصخرة المقدسة في الحرم الشريف، ولكن تصميم الكنائس المسيحية المعروف بالباسيايكا كان أوفق للعبادة الإسلامية، وهو الذي اتخذه المسلمون في أكثر الأحيان أساساً لعمارة مساجدهم.(المعرب)

شيدت لإِيواء ضريح أو مكان مقدس. على أننا لا يجب ألا ننسى أن الرومان والبيزنطيين لم يكونوا وحجهم بناة القباب. فإن شتريجوفسكي **Strzygowski**(92) الذي نصب نفسه لبيان تأثير الفنون الإيرانية يذهب إلى أن القبة في العمارة الشرقية نشأت في آسيا الصغرى أو في الأقاليم الواقعة شرقيها ثم انتقلت عن طريق أرمينية إلى بيزنطة ومن ثم انتقلت منها برعاية الكنيسة المسيحية إلى البلقان والروسيا.

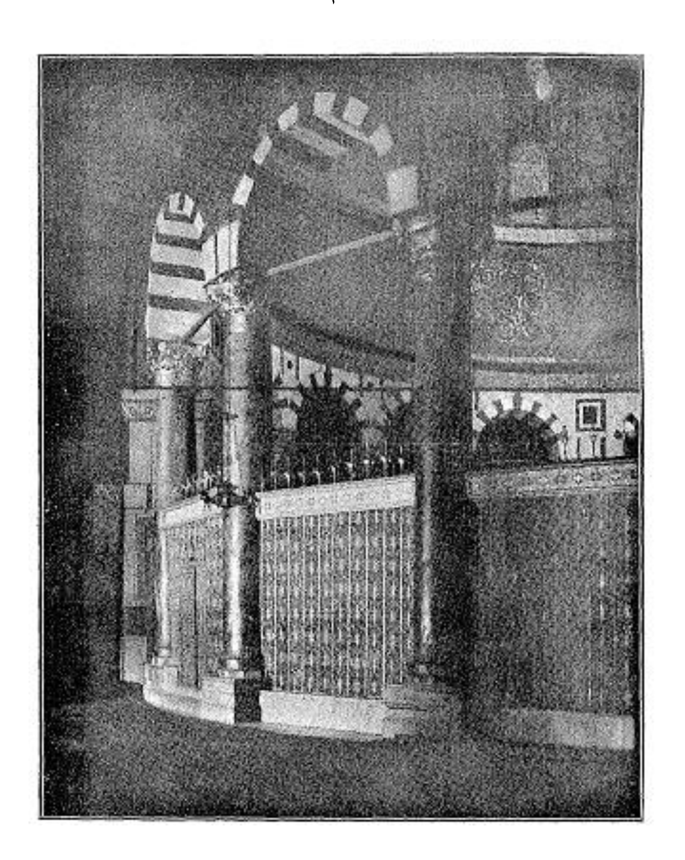
وهكذا نرى أنه على الرغم من أن العرب استخدموا القبة لأول مرة في هذا البناء فإنهم لم يكونوا في ذلك يقتبسون ميزة مسيحية محضة أو رومانية محضة، بل يحتمل أن تكون قبة الصخرة منقولة عن القبة الموجودة في كنيسة القيامة التي تكاد تساويها في الحجم والتي تقع على مقربة منها. ومن الثابت أنه كانت هناك كنائس ذات قباب في سورية وأرمينية قبل نهاية القرن السابع بزمن طويل كما كانت في فلسطين كنائس من نوع قبة الصخرة أي ذات قباب قائمة فوق أبنية مثمنة الشكل. وأما في بقية البناء فقد كانت الحوائط من الحجر الصلب كما كانت الأقواس (البواكي) الداخلية وأقواس فتحات النوافذ نصف دائرية: وكانت جميع العمد التي استخدمت في تلك (البواكي) قديمة أخذت من المباني العتيقة وثنية كانت أو مسيحية. ومن ثم لم تكن أبدان هذه العمد ولا تيجانها من طراز واحد. وكانت تتصل تيجان العمد بعضها ببعض عند بدء الأقواس بروابط خشبية ضخمة، ومن المحتمل أن تكون هذه الروابط الخشبية قد استخدمت لتقاوم هزات الزلازل التي تسود تلك البقاع أو لأن البنائين لم

---

(92) انظر: **I. Strzygowski, op. cit. p. 27.**

يكونوا على ثقة تامة من قوة احتمال الأقواس بمفردها، على أننا نعرف أن مثل هذه الروابط كانت تستخدم في المباني البيزنطية. أما القبة ذاتها فكانت مكونة من طبقتين وهي مشيدة كلها من الخشب المغطى من الخارج بالرصاص ومن الداخل بطبقة من الجبس المنقوش[93].

اللوحة رقم «**23**»



(شكل **62**)– داخل قبة الصخرة ببيت المقدس

---

[93] راجع ما كتبه الأستاذ كريزول **Creswell** عن قبة الصخرة في الجزء الأول من كتابه عن العمارة الإسلامية **Early Muslim Architecture**. (المعرب)

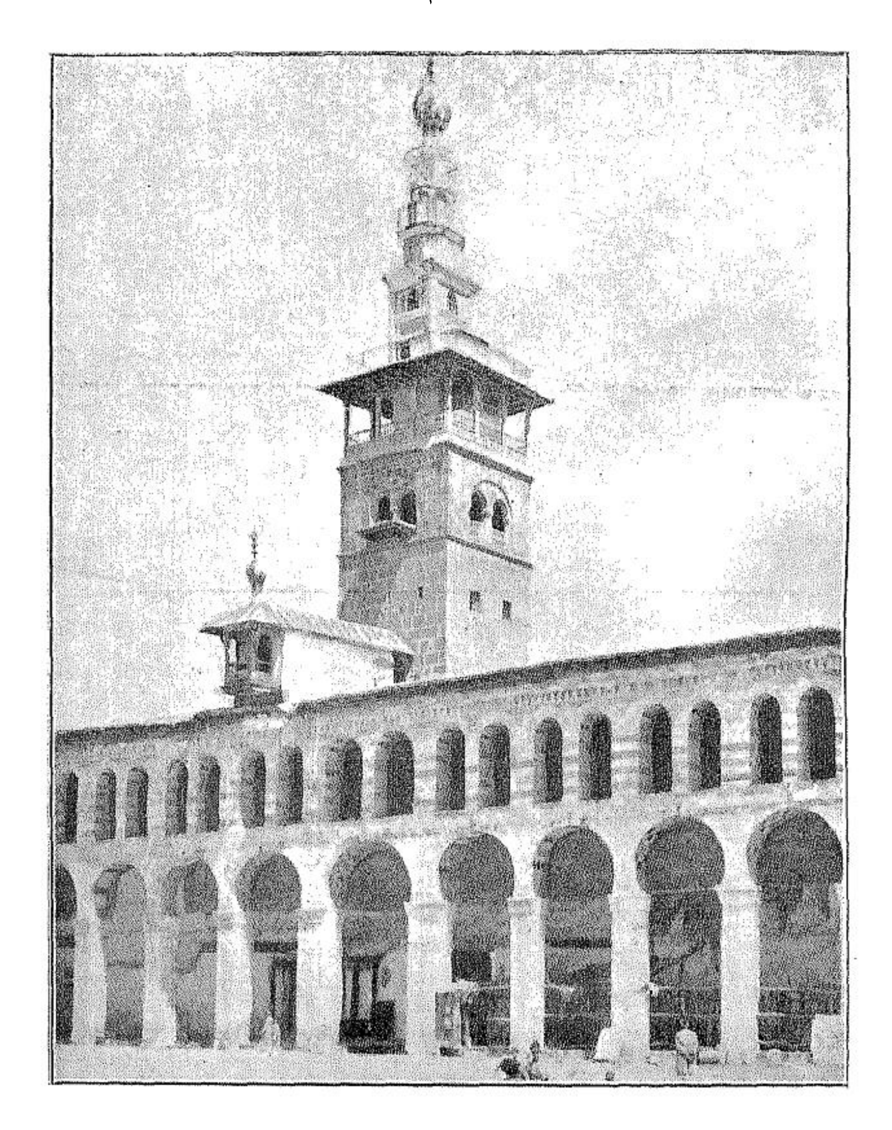
وعلى كل حال فإن قبة الصخرة ليست على الحال التي كانت عليها في عصر بنائها، على أن أكثر زخارف الفسيفساء الموجودة فيها الآن ترجع إلى العصر الذي بنيت فيه القبة، ولكن أكثر الزخارف الأخرى الباقية يرجع عهدها إلى عصر متأخر. ومهما يكن من شيء فإننا نرى أن الظواهر المعمارية التي استحدثها مهندسو قبة الصخرة عند بنائها تنحصر في استعمال القبة واستعمال الأقواس نصف الدائرية وكذا الروابط الخشبية. ومن المحتمل أيضًا أن الفسيفساء لم تكن مألوفة كثيرًا قبل هذا البناء. ولكن القوس نصف الدائري لم يكن اختراعًا عربيًا. أما الروابط الخشبية فليس معروفًا على اليقين أين بدأ استخدامها. كما أن استخدام الفسيفساء كان معروفًا قبل الإسلام.

ويأتي بعد قبة الصخرة من حيث الأهمية والترتيب التاريخي في الأبنية الإسلامية المسجد الجامع بدمشق الذي بني في السنين الأولى من القرن الثامن (شكل **63**). والإيوان الرئيسي في هذا المسجد جناح مرتفع فيه شبابيك فوق الأقواس التي تطل على الصحن. والظواهر المعمارية الجديدة في هذا الجامع عديدة. وفي الإيوان الرئيسي ثلاث بلاطات **aisles, traveés** موازية للقبلة تقسمها في الوسط بلاطة معترضة تقوم فوقها قبة. وفي طرف هذه البلاطة المعترضة أي في وسط الحائط الجنوبي للإيوان الرئيسي يقوم محراب يعين اتجاه مكة.

أما الأقواس التي تحيط بالصحن فهي محمولة على دعائم، وهذه الأقواس من النوع الذي يشبه حدوة الفرس والذي قدر له أن يكون

مميزاً لفن العمارة في غربي العالم الإسلامي لسبب غير ظاهر كل الظهور. وهذا النوع من الأقواس قد يكون في أعلاه مستديرًا أو مدببًا، وفي كلتا الحالتين نرى تقوسًا يبدأ مباشرة من أعلى تيجان الأعمدة. وفي جامع دمشق نرى هذا النوع من الأقواس مستديرًا وليس مدببًا، وفوق الأقواس الرئيسية أو العقود التي تشرف على الصحن صف من النوافذ جزؤها العلوي على شكل نصف دائرة. وتقع كل نافذتين منها على عقد من العقود. وقد كان هناك في زوايا المعبد **Temenos** الذي بني الجامع في داخله بروج أربعة رومانية، كان العرب يستخدمونها كمنارات للأذان ولم يبق منها الآن إلا واحد في الزاوية الجنوبية الغربية. أما بقية المآذن الحالية فترجع إلى عصر متأخر. وكان في داخل المسجد زخارف غنية من المرمر والفسيفساء. كما يظهر أيضًا أنه كانت توجد فيه نوافذ من الزجاج الملون.

اللوحة رقم «**24**»



(شكل **63**)– المسجد الجامع بدمشق

وربما كان التصميم الغريب في هذا الجامع قد تأثر بنظام الكنائس السورية التي حولها المسلمون إلى مساجد، كما أن إدخال البلاطة

المعترضة في رواق القبلة والقبة التي تعلو هذا الرواق. ربما كان الباعث إليه رغبة القوم في إظهار أهمية القبلة التي يحدد اتجاهها محراب في هذا الجامع، وذلك لثالث مرة في تاريخ العمارة الإسلامية[94].

وربما كان المحراب في ذاته فكرة مبتكرة فإنه من المحتمل في بقعة من العالم يكثر فيها انتشار أمراض العيون أن يكون المحراب (كما أخبرني بذلك شيخ عجوز) بني على شكل حنية ليتيسر للأعمى أن يجده عندما يتحسس طريقه حول جدران المسجد. ومن المحتمل أيضًا كما مر بنا أن يكون المسلمون قد استعاروا المحراب من الحنية التي توجد في صدر الكنيسة، والتي تسمى باللاتينية **Apsis**، أما الأقواس التي على شكل حدوة الفرس فقد وجدت محفورة فوق الصخر في آثار ترجع إلى ما قبل الإسلام، ولكن ظهورها في جامع دمشق كان من أقدم الحالات التي ظهرت فيها لتلك الأقواس وظيفة معمارية صحيحة.

أما الغرض من المئذنة فغير غامض إذ أنها بنيت لكي تكون مكانًا مشرفًا يدعو منه المؤذن المؤمنين إلى الصلاة، ولعل المسلمين عمدوا إلى استحداث هذا الأذان ليكون مقابلًا لعادة المسيحيين في الدعوة إلى العبادة بدق المقرعة وذلك قبل استخدام النواقيس، أو لما اعتاده اليهود من نفخ الأبواق. ويظهر أن أول مثال لاستعمال المنارة أو المئذنة في الإسلام كان في دمشق[95]

---

(94) بنى أول محراب مجوف في مسجد المدينة والثاني في جامع عمرو بالفسطاط.

(95) لعل أول إشارة نعرفها إلى المآذن ما ذكره المقريزي عند الكلام على زيادة مسلمة بن مخلد الأنصاري في الجامع العتيق (جامع عمرو) فقد كتب أن هذا الوالي «أمر بابتناء منار المسجد الذي في الفسطاط

وأقدم مئذنة باقية للآن هي مئذنة المسجد الجامع في مدينة القيروان على مقربة من تونس. والثابت أن هذه المأذنة بنيت في خلافة هشام (سنة 724–743) وهي عبارة عن برج مربع ضخم وكبير يضيق قليلاً كلما ارتفع، وتعلوه شرفات وطابقان بني أحدهما في عصر متأخر. وحتى لو صح أن البروج الأربعة في جامع دمشق كانت أولى المآذن التي اتخذت لهذا الغرض، فلسنا نظن أننا في حاجة إلى أن ننسب إلى سورية أو إلى أي إقليم معين نشأة بناء بسيط جداً مثل مئذنة القيروان. فنحن في حالة هذه المئذنة الأخيرة أمام ضرورة لازمة للطقوس الدينية سدّت في أبسط طريق. وفيما عدا ذلك فإن جامع القيروان من طراز المساجد الجامعة، وقد حدثت فيه تعديلات عديدة ولكنه لا يزال يحتفظ بوجه عام بالشكل الذي أصبح عليه بعد إعادة بنائه في آخر القرن التاسع.

وأمر أن يؤذنوا في وقت واحد وأمر مؤذني الجامع أن يؤذنوا للفجر إذا مضى نصف الليل، فإذا فرغوا من أذانهم أذن كل مؤذن بالفسطاط في وقت واحد، قال ابن لهيعة فكان لأذانهم دوى شديد، فقال عابد بن هشام الأزدي لمسلمة بن مخلد:

لقد أحكمت مسجدنا فأضحى — كأحسن ما يكون من المباني
فتاه به البلاد وساكنوها — كما تاهت بزينتها الغوائي
وكم لك من مناقب صالحات — وأجدر بالصوامع للأذان
كأن تجاوب الأصوات فيها — إذا ما الليل ألقى بالجران
كصوت الرعد خالطه دوى — وأرعب كل مختطف الجنان

وقيل إن معاوية أمره ببناء الصوامع للأذان قال وجعل مسلمة للمسجد الجامع أربع صوامع في أركانه الأربع، وهو أول من جعلها فيه– الخطط ج 2 ص 248. وقد ذكر الأستاذ كريزول **Creswell** أن فكرة هذه الصوامع منقولة عن الأربعة البروج التي كانت في أركان المعبد الوثني الذي كان المسلمون يصلون فيه بدمشق، والذي قام فيه المسجد الجامع بتلك المدينة. وقد أصبحت هذه البروج أول مآذن في الإسلام كما أشار إليها ابن الفقيه. ولا يزال لفظ (صومعة) مستعملًا حتى الآن في شمالي إفريقية للدلالة على منارات المساجد، وهي فضلًا عن ذلك مربعة الشكل في تلك الأقاليم. (المعرب)

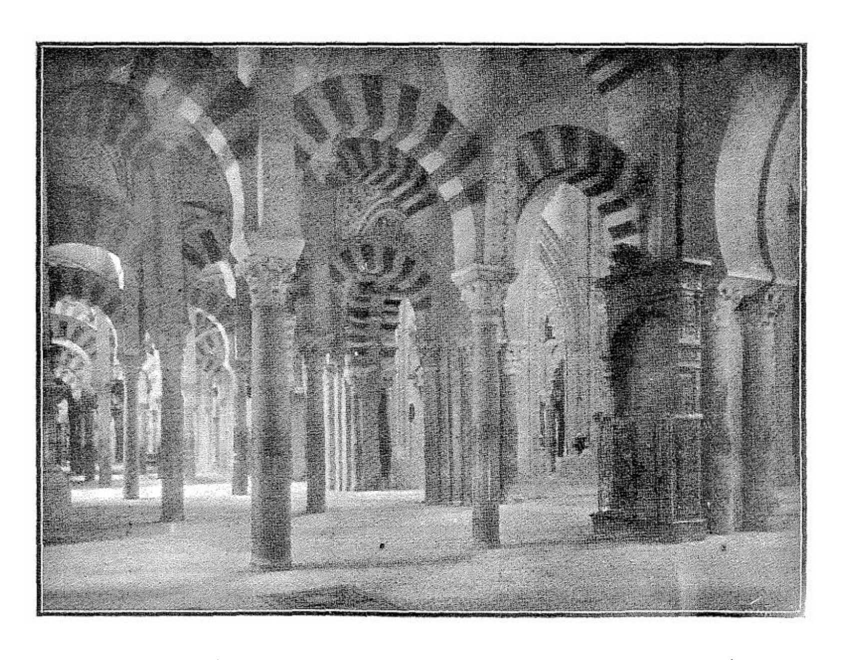
وجامع الزيتونة في تونس الذي شيد في سنة **732** مثل آخر قديم شائق لنوع المسجد الجامع، وله (بوائك) مكونة من أقواس مرتفعة ارتفاعًا يقلل من جمالها وهي قائمة على عمد قديمة. وفوق التيجان كتل خشبية (محامل) [96] تتصل بعضها ببعض بروابط خشبية، ولقد شوهت مثل هذه الروابط كثيرًا من الأبنية الإسلامية القديمة. ويأتي بعد ذلك الجامع في قرطبة بإسبانيا الذي بدئ في بنائه سنة **786** وقد أصبحت مساحة هذا المسجد في القرن العاشر ضعف مساحته الأولى، ولكن في استطاعتنا أن نصل إلى معرفة تصميمه الأصلي إذا درسنا أبنيته القائمة دراسة وافية، وعلى كل حال فإنه كان مسجدًا جامعًا له رواق طويل يحتوي على إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك في كل منها عشرون عمودًا. وكانت هذه العمد قد أخذت من الأبنية الرومانية القديمة كما حدث في حالات سبقت الإشارة إليها. وكان الرواق عظيم الحجم فصار من المستحسن أن يكون له سقف يتناسب علوه ومساحة هذا الرواق. وكان هذا السقف في الحقيقة أعلى بكثير من ارتفاع العمد التي كان متيسرًا الحصول عليها والتي كانت تعلوها أقواس عادية على شكل حدوة الحصان. ومن ثم بني صف ثان من الأقواس في مستوى أعلى من مستوى الأقواس الأولى، وكان لهذا أثر معقد لا يسر الناظرين. وهكذا

---

(96) «محمل» ترجمة للكلمة اللاتينية **Abacus** وجمعها **abaci** (بالفرنسية **abaque** وبالألمانية **Deckplatte**) والمحمل في فن العمارة لوح فوق تاج كل الأبنية، فهناك آثار مصرية التاج والمحمل فيها شيء واحد بينما هناك آثار أخرى فيها تحت المحمل تاج من زهر اللوتس أو البردي أو فروع النخل. أما عند اليونان فيختلف المحمل باختلاف نوع الأعمدة فهو في العمود الدوريك بسيط ليس فيه زخرفة، وفي العمود اليونيك له حلية بينما ثراء منحنيًا وكثير الزخارف في العمود الكورنتي (المعرب)

نجد أن استعمال العمد الجاهزة القديمة أملى على البنائين شكل البوائك في جامعي القيروان وقرطبة، بينما استعمال الدعائم من الحجر أو الآجر أو استخدام عمد أكثر طولًا تصنع خصيصًا من أجل البناء كان يمكن البنائين من الاستغناء عن مثل هذه الوسائل المعيبة. وكانت تحيط بجامع قرطبة جدران عالية تسندها دعامات قائمة، وكانت هناك بوائك تدور حول الصحن.

اللوحة رقم «25»



(شكل 64)– داخل المسجد الجامع في قرطبة. من تصوير أركسيف ماس

وعلينا الآن أن نرجع إلى أرض الجزيرة حيث بنيت عدة مساجد من الآجر الذي يمتاز به طراز العمارة في هذا الإقليم، وهذه الجوامع حلقة اتصال بين مسجد المدينة والمسجد الجامع الذي بناه ابن طولون في مصر. وأهم هذه المساجد العراقية هي مساجد أخيضر والرقة وأبي دُلَف وسامرًا، والمسجدان الأولان يرجع تاريخها إلى أواخر القرن الثامن والمسجدان التاليان إلى أواسط القرن التاسع. وكلها تجرى على نمط العمارة الساسانية وفيها كلها تصميمات المساجد الجامعة.

أما مسجد أخيضر الذي وصفته الآنسة جرترود بل[97] Gertrude Bell وصفًا ممتعاً في المؤلف الذي كتبته عنه فإن له أهمية خاصة لأننا نجد فيه القوس المدبب في بداية نشأته، ذلك القوس الذي صار فيما بعد مميزًا مهمًا لفن العمارة القوطي الغربي.

والقوس الذي يميز العمارة الساسانية نصف دائري ولكننا قد نقابل أحيانًا أمثلة قديمة مستقلة لأقواس مدببة، ومن المحتمل أن تكون الأقواس التي على شكل حدوة الفرس قد استخدمت قبل ذلك في أرض الجزيرة، وهناك عدد منها في الكنائس السورية مثل كنيسة قصر ابن وردان التي يرجع تاريخها إلى حوالي سنة 564 كما أن هناك مثالًا يونانيًا من هذه الأقواس في مدينة كيوزي Chiusi في إيطاليا.

وفي مسجد أخيضر نرى الأقواس بيضاوية مدببة ومرتفعة قليلًا كما في قصر المشتى Mshatta. إلا أنه في باب بغداد وفي مدينة الرقة

---

(97) انظر: G. L. Bell, Palace and Mosque at Ukhaidir (Oxford, 1914).

وفي مسجد أبي دلف على مقربة من سامرا يظهر في القوس ذلك الانحناء الذي أصبح ميزة للعمارة الإسلامية فيما بعد. ثم أصبح في أواخر القرن الثامن سائدًا في بلاد الجزيرة. وأما أمثلة الأقواس المدببة التي توجد أحيانًا في الهند والتي يرجع عهدها إلى زمن أعرق في القدم فهي محفورة في الصخور الصلبة وليست عقودًا معمارية بالمعنى الصحيح.

والمسجد الجامع في سامرا كبير الحجم ذو قيمة تاريخية عظيمة ويحتوي على رواق كبير في اتجاه القبلة وله عدة أروقة جانبية تحيط بجوانب الصحن الباقية. وفي كل ركن من أركان جدران المسجد الخارجية أبراج مستديرة بينها أبراج نصف مستديرة. وفي الجدار الجنوبي صف من نوافذ صغيرة رؤوسها ذات فصوص، ومن المحتمل أن تكون هذه الظاهرة المعمارية المهمة التي وجدت أيضًا في جامع قرطبة قد نشأت في الهند إبان العصر البوذي كما يذهب إلى ذلك هافل **Havell**[98]. وإذا لم يكن هذا صحيحًا، فإن الفضل في وجود تلك الأقواس على اختلاف أنواعها وتطوراتها في العمارة الأوروبية راجع إلى المسلمين (شكل **65**).

ومن الظواهر المعمارية ذات الأهمية الكبرى في مسجد سامرا استخدام الدعائم المصنوعة من الآجر لحمل البوائك بدلًا من العمد القديمة التي استعملت لهذا الغرض في قرطبة وفي غيرها من البلدان. وهذه الدعائم مثمنة الشكل قائمة على قاعدة مربعة ولكل دعامة منها أربعة

---

[98] انظر: **E B. Havell, Indian Architecture (2nd edition, London, 1927) pp. 82- 6.**

أعمدة من الرخام مستديرة أو مثمنة الشكل، وكانت هذه العمد متصلة بعضها ببعض بمسامير معدنية وكانت تيجانها على شكل الناقوس وهذه الظواهر المعمارية الأخيرة انتقلت إلى فن العمارة الغربي.

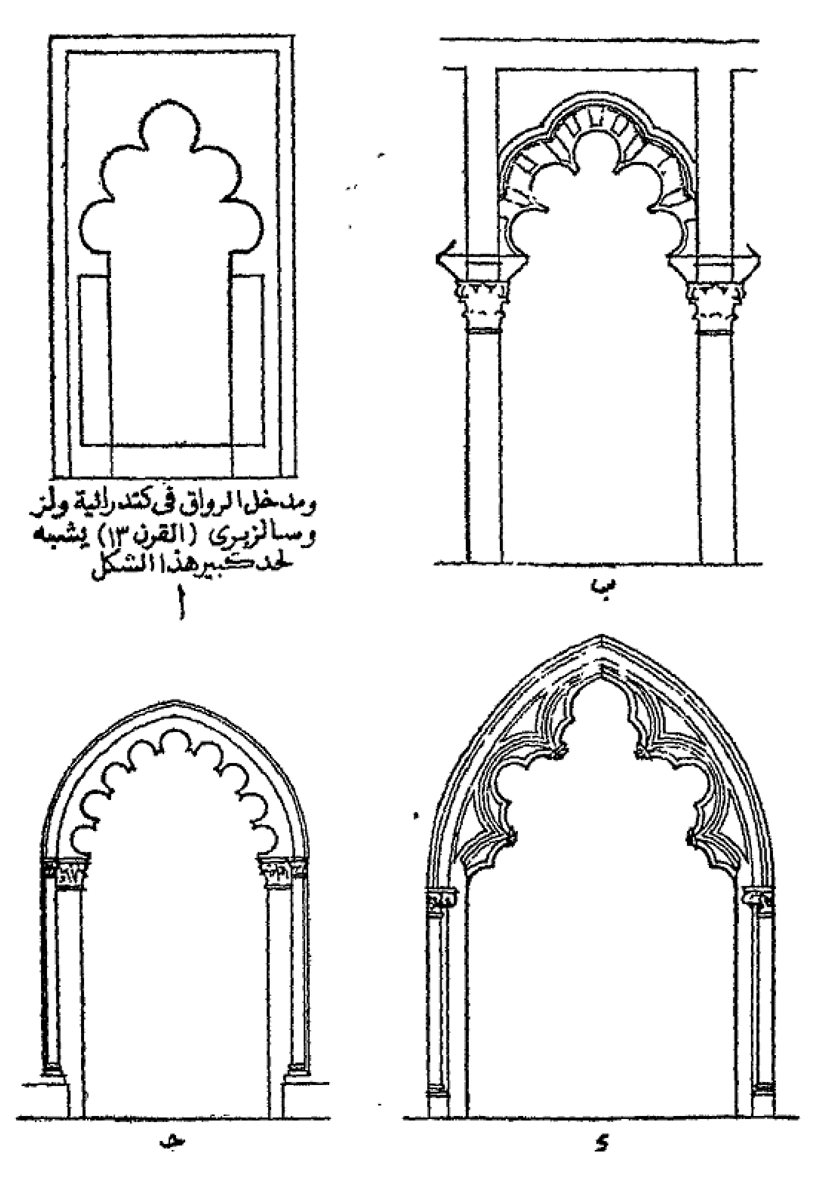
على أن المنارتين الحلزونيتين اللتين شيدتا في جامع سامرا ثم في جامع ابن طولون بعد ذلك لم يكن لهما أثر في تطور فن العمارة الإسلامي أي أنه لم تأت بعدهما منارات على هذا النمط.

أما جامع ابن طولون في مصر فقد بدأ بناؤه في سنة **876**، وقد أسهب في وصفه كثير من الكتاب[99]. ولكن أهميته في تاريخ العمارة الإسلامية قد نقصت بعض النقص لأننا نلاحظ أن بعض الظواهر المعمارية الهامة فيه موجودة في بعض أبنية عراقية أقدم عهدًا منه. وجامع ابن طولون مسجد جامع كبير يكاد يكون مربع الشكل، وفيه صحن تحيط به أروقة ذات بوائك (شكل **66**) ورواق القبلة أكبر بكثير من الأروقة الأخرى، وبين جدران الجامع وسوره الخارجي أروقة خارجية مكشوفة تسمى الزيادات، وهذه ظاهرة لم نرها في العمارة الإسلامية قبل الآن[100]

---

(99) راجع الباب الثالث من كتاب **Muhammadan Architecture** لمؤلف هذا الفصل. (طبع أكسفورد سنة 1924).

(100) قارن كتاب الفن الإسلامي في مصر للدكتور زكي محمد حسن ج1 ص 39- 40 (المعرب)



(شكل **65**)– نماذج للمقارنة بين عقود ذات فصوص (دون مراعاة لمقياس الرسم).

أ- بسامرا في المسجد الجامع (**846-852**).

ب- بقرطبة في رواق المسجد الجامع (**961-976**).

ج- في كنيسة لاسوتيرين **La Souterraine** بفرنسا (حول سنة **1200**).

د- في كنيسة كلاي **Cley** بنورفولك (القرن الرابع عشر).

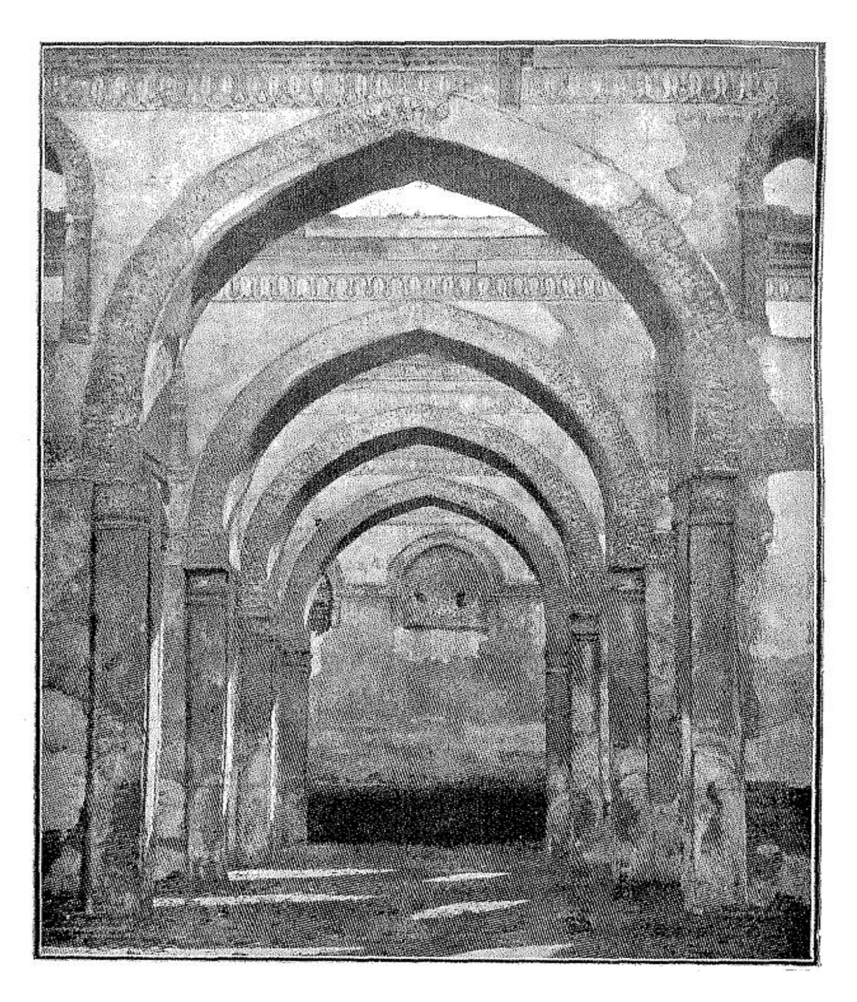
والسور الخارجي ضخم جدًا وعليه شرفات زخرفية يمكن اعتبارها - كما سيظهر فيما بعد - أول نموذج للأسوار ذات النوافذ والشرفات في العمارة القوطية (ومن المعروف أن هناك أنواعًا مختلفة من الشرفات ظهرت في العمارة الآشورية منذ القرن الثامن قبل الميلاد، أما في مصر فقد استخدمت الشرفات في تاريخ أقدم من هذا) وفي أسفل شرفات السور في الجامع الطولوني صف من طاقات على شكل أقواس مدببة، وهذه الطاقات مركب عليها شبابيك من الجص مخرمة، ويفصل كل طاقة منها عن التي تليها حنيات مدببة ورؤوسها ذات فصوص عديدة أو فيها زخارف بارزة.

أما بوائك الجامع فمحمولة على دعائم ضخمة من الآجر، لكل منها في الزوايا الأربع عمود من الآجر، مندمج فيها وفوق الدعائم أقواس مدببة فيها انحناء بسيط عند بدئها يجعلها تشبه حدوة الفرس بعض الشبه، وهكذا نرى أن المسجد كله من أعلاه إلى مستوى السطح الخشبي مشيد من آجر تكسوه طبقة من الجص مزخرفة أو غير مزخرفة، ويمكننا أن

نقول في ثقة واطمئنان إن الجامع الطولوني عراقي الطراز من كل الوجوه وإنه مأخوذ عن نماذج في سامرا وبغداد كانت مألوفة لابن طولون في شبابه.

وهناك فوق الظواهر المعمارية التي مر ذكرها عناصر أخرى جديدة: منها كتابات بالخط الكوفي محفورة في الخشب، يتجلى فيها الحذق والمهارة في استخدام حروف الكتابة في أغراض زخرفية. ومن هذه العناصر الجديدة أيضًا الزخارف الملونة، ونكاد نراها فوق كل السطوح الظاهرة وهي أكثر ما تكون مصنوعة فوق الجص الأبيض، ولكننا نراها أيضًا فوق ألواح الخشب في السقف. وفي الجامع الطولوني محراب فيه زخارف ظاهرة، وقد حدثت فيه تغيرات بعد بنائه، وفي وسط الصحن فوَّارة (ليست هي البناء الأصلي الذي كانت تعلوه قبة خشبية) وهناك مصابيح فخمة تتدلى من السقف.

اللوحة رقم «26»



(شكل 66)– في جامع ابن طولون بالقاهرة

أما المساجد التي يرجع عهدها إلى ما بين آخر القرن التاسع وآخر القرن الثاني عشر فلم يصل إلينا عدد كبير منها، ولكن لا شك في أن كثيرًا من الأبنية الحربية قد شيد في هذا العصر. كما أن من المسلَّم به أن الصليبيين اقتبسوا بعض الأفكار المعمارية من قلاع سورية ومصر، ولا غرو فإن فن البناء في سورية وأرمينية كان قد وصل إلى مستوى عال قبل الحروب الصليبية بقرون. واستخدم الأوربيين للمشربيات[101] **Machicolation** في عمارتهم راجع إلى هذا العصر.

وقد درس الأستاذ كريزول **K. A. E. Creswell** أصل المشربيات المعمارية في ذيل لمؤلفه عن قلعة القاهرة[102] فدرس عشرة أمثلة لهذه الظاهرة المعمارية قيل بوجودها قديمًا في سورية وأشار إلى أن من بين هذه العشرة ستة أمثلة أو سبعة لم تكن في الحقيقة إلا مرافق حجرية من نوع كان منتشرًا حتى العصور الحديثة.

ولا يزال هناك واحد من هذا النوع على الرصيف الخشبي الداخل في البحر بمدينة جوري **Gorey** من أعمال جزيرة جرسي **Jersey**. أما الأمثلة الثلاثة الباقية التي يحتمل أن تكون قد استخدمت لإلقاء

---

(101) المشربيات في العمارة **Machicolation** إعداد دعائم يتقارب بعضها من بعض وتحمل فوقها حواجز بارزة، وبين كل دعامتين فتحة (بالفرنسية **Mâchicoulis**) مقفولة بباب مستور يمكن أن تصوب السهام منه إلى رءوس المحاصرين الذين يحاولون أن يحفروا تحت الجدران ويضعوا تحتها اللغم كما يمكن أيضًا أن يصب على رءوسهم الزيت أو الماء المغليان أو غير ذلك من الأشياء المؤذية، وقد حلت هذه المشربيات في العمارة محل الأبنية الخشبية التي كانت تسمى **hourdes** أو **Bretches (brattices)** والتي كانت تستعمل لنفس الغرض.

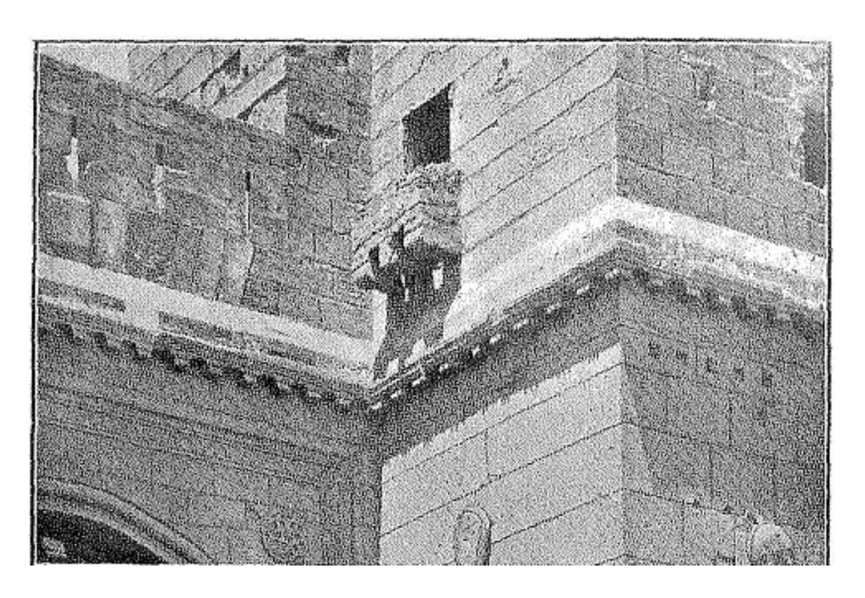
(102) ظهر هذا البحث في:

Bulletin de L'Institut français d' archéologie Orientale vol. XXIII (Cairo 1924).

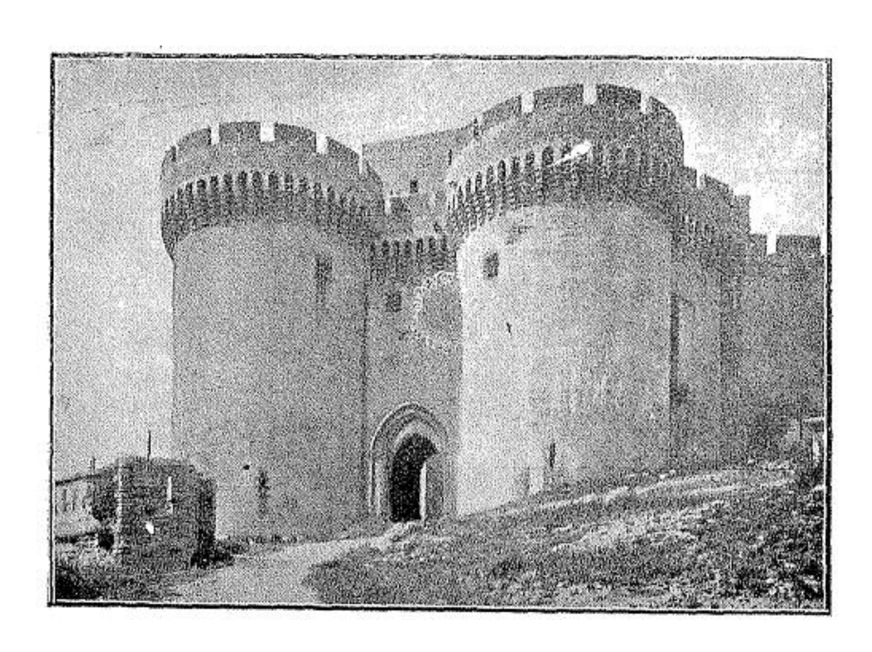
السهام وغيرها فأقدمها عهدًا يرجع تاريخه إلى منتصف القرن السادس الميلادي أي قبل قيام الإسلام.

وبعد التاريخ الذي ذكر فيه الأستاذ كريزول **Creswell** هذه الأمثلة كشف بعضهم عن مثال إسلامي في قصر الحير على مقربة من الرصافة في سورية ويرجع تاريخه إلى سنة **729**م. وهناك مثالان من تلك الظاهرة المعمارية فوق باب النصر (**1087**) الذي بناه في القاهرة بناءون من أرمينية.

اللوحة رقم «**27**»



(شكل **67**)– باب النصر في القاهرة (**1087**)



(شكل **68**)– بوابة قصر فيلنيف ليزافنيون **Villeneuve-Lès-Avignon** شرفات (القرن الرابع عشر)

ولا ريب في أن هاتين المشربيتين المعماريتين كانتا ضربا من الاستحكامات المعدة للدفاع عن سور المدينة (شكل **67**) وهما أقدم بنحو مائة سنة من أقدم الذي عرف في أوروبا من أمثلة هذه الظاهرة المعمارية وذلك في شاتوجايار **Châtèau Gaillard** (**1184**) وشاتيون **Châtillon** (**1186**) ونورويتش **Norwich** (**1187**) ووبنشستر **Winchester** (**1193**). وهكذا يظهر جليًا أن الصليبيين استعاروا فكرة هذه الظاهرة المعمارية من العرب وأن العكس لا يمكن أن يكون صحيحًا، ومهما يكن من شيء فإن المشربيات المعمارية التي تبني

على صف من الدعائم لم تلبث أن أصبحت ظاهرة أنيقة جدًا في القصور الفرنسية والإنجليزية إبان القرن الرابع عشر (شكل 68).

وهناك أسلوب معماري آخر أخذه الغرب عن مصر وسورية: ذلك هو ما جعل المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة أو جعله ملتويًا لكي لا يتمكن العدو الذي يصل إلى الباب من أن يرى الفناء الداخلي أو أن يصوِّب سهامه إلى من فيه.

والظاهر أن فن العمارة الحربية عند الرومان والبيزنطيين لم يكن معروفًا فيه مثل هذا النوع من المدخل، بل كانت هناك عدة أبواب دفاعية تُشيّد على قطر واحد، ويفصل كل باب عن الآخر فضاء كانوا يسمونه (بروبوجنا كولوم) **Propugnaculum** ويدل أقصى ما نعرفه الآن على أن أول ما استعملت هذه المداخل الملتوية كان في القرن الثامن بمدينة بغداد «المستديرة الشكل»؛ ثم ظهرت أيضًا في قلعة صلاح الدين بالقاهرة (التي شيدت سنة **1176**) ثم ظهر منها مثال بديع في قلعة حلب. ووجود هذه المداخل الملتوية نادر في إنجلترا على الرغم من أن هناك مثالًا جيدًا لها في بومارس **Beaumaris**. أما في فرنسا فكانت أكثر ظهورًا ونرى مثالًا لها في قرقاسونية **Cracassonne**. ولكن إنجلترا وفرنسا كانتا – في القلاع المحصنة تحصينًا متقنًا – تفضلان المداخل المنحرفة كما في بيرفوند **Perrefonds** وكونوي **Conway**.

وليس في بلاد الهند أبنية إسلامية مهمة أقدم من الآثار الموجودة في مدينة دلهي، والتي يرجع تاريخها إلى أوائل القرن الثالث عشر. كما أنه ليس في تركية أسيا أبنية أقدم من هذا التاريخ؛ إذ أن العمائر السلجوقية في قونية بدأت بنايتها حول أوائل القرن الثالث عشر أيضًا.

وأما في إسبانيا وشمالي إفريقية فإن أهم الآثار الباقية – إذا استثنينا الاستحكامات الحربية – هي العمارات الأخيرة في المسجد الجامع بقرطبة، ذلك المسجد الذي أضيفت إليه زيادات كبيرة في النصف الثاني من القرن العاشر. وكذلك المأذنتان الجميلتان في أشبيلية [برج الجيرالدا (**1172–95**) وفي رباط (**1178–84**)] وفي كلتا المئذنتين زخارف على شكل بوائك صغيرة بارزة تشبه زخارف العمارة القوطية وتؤذن بقرب ظهورها (شكل **69**). وهاتان المئذنتان لهما شكل غريب شائق وفيهما طرق معمارية مهمة في تشييد القباب، ولكن لم يكن لهما أي تأثير بيّن على تطور العمارة في خارج إسبانيا نفسها.

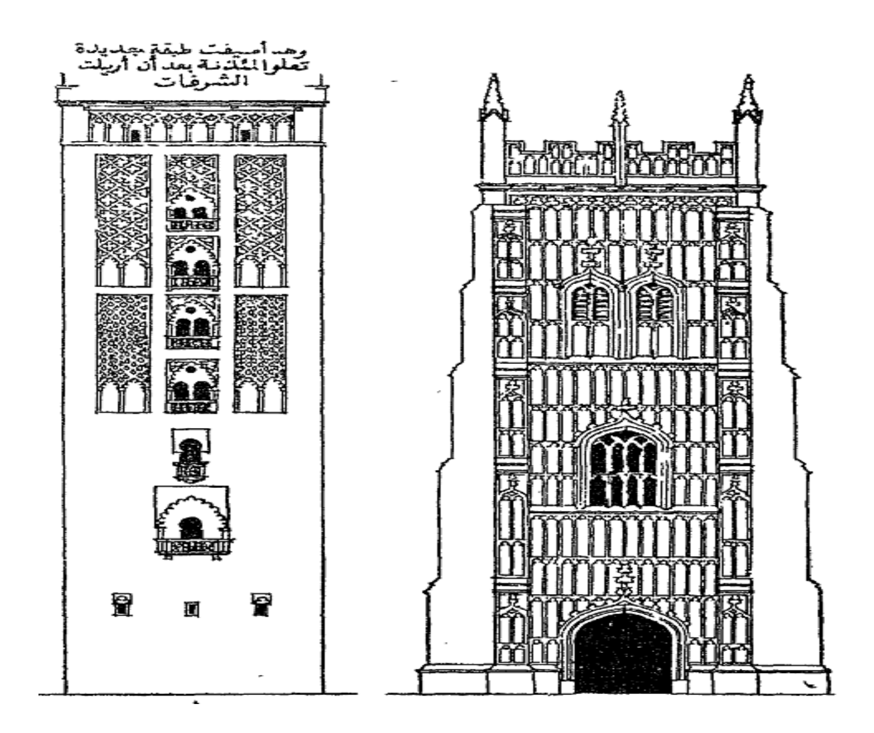
وبنيت في صقلية الكابلا بالاتينا[103] **Cappella Palatina** في سنة **1132** ثم كنيسة المرتورانا[104] **Martorana** في سنة**1136**

---

(103) هي الكنيسة الصغيرة في القصر الملكي بمدينة بالرمو، وقد كانت الأنموذج الذي بنيت على نسقه كاتدرائية مونريالي **Monreale** في نفس المدينة. وفي داخل الكابلا بالاتينا فسيفساء مذهبة ومتعددة الألوان يبدو فيها تأثير الصناعة البيزنطية وتكاد تكون عديمة النظير في الجمال والإبداع. أما سقف الكنيسة وما فيها من تحف خشبية فغني بالزخارف المحفورة ويشهد بتأثير الصناعة والأساليب الإسلامية. (المعرب)

(104) كنيسة المرتورانا أو **Sainte-Marine-de-l'Amiral** من كنائس بالرمو التي يظهر في ترتيب قبابها وأساليب زخارفها تأثير الفنين الإسلامي والبيزنطي (المعرب)

وقصر العزيزة[105] **La Ziza** في سنة **1154** ثم قصر لا كوبا[106] (القبة) **La Cuba** في سنة **1180**. وهذه هي التواريخ التي ثبتت صحتها، وكلها ترجع إلى ما بعد انتهاء الحكم الإسلامي في جزيرة صقلية سنة **1090** بعد انتهائه في بالرمو **Palermo** نفسها سنة **1060**.



(شكل **69**)– نموذجان للمقارنة بين برجين مزخرفين (دون مراعاة لقياس الرسم)

---

(105) قصر العزيزة بناء نورمندي مستطيل الشكل له ثلاث طبقات، وقد كانت جوانبه الأربعة والجزءان البارزان من البناء في اثنين منهما مزينة بثلاث طبقات من العقود الصماء **blind arcades**، وأما داخل القصر فغني بالأعمدة الرخامية والحنايا التي تعلوها المقرنصات. (المعرب)

(106) قصر القبة بناء نورمندي مستطيل الشكل أيضًا ولكن في كل جانب من جوانبه الأربعة جزءًا بارزًا من الجدار، وفي الجدران زخارف محفورة على شكل عقود صماء، وقد كان في وسط البناء قاعة رئيسية كبيرة تعلوها قبة نسب إليها القصر. (المعرب)

أ- منارة الجيرالدا بأشبيلية (1172-1195).

ب- برج الناقوس في إيفزهام Evesham (1533).

ولكن على الرغم من أن هذه الأبنية شيدها النورمانديون فإن فيها كثيرًا من الظواهر المعمارية العربية البحتة. تلك الظواهر التي توجد أيضًا في إيطاليا نفسها بمدينتي أمالفي Amalfi وسالرنو Salerno.

وأهم الأبنية التي ترجع إلى هذا العصر في إيران هو مسجد الجمعة في أصبهان، والمسجد الكبير في مدينة الموصل (حوالي 1145- 91) وكلاهما مسجدان جامعان كبيران. وقد أدخلت على أولهما تعديلات كبيرة. ولما كانت المساجد الإيرانية مبنية من الآجر، فقد كانت تحلى بزخارف من الجص وتكسى بتربيعات من القاشاني، وقد ذاعت هذه الطريقة الأخيرة حتى في بلاد كانت أبنيتها يستخدم فيها الحجر لا الآجر مثل سورية ومصر. وكانت المآذن في بلاد إيران مزدوجة في أغلب الأحيان وكانت أسطوانية الشكل دقيقة الطرف قليلًا في أعلاها كما كانت تكسوها تربيعات من القاشاني براقة مختلفة الألوان.

وقد شبه الأستاذ سالادان Saladin هذه المآذن - في شيء من الغلو والمبالغة - بمداخن المصانع؛ وفي الحق أن المآذن الإيرانية لا يمكن مقارنتها في الرشاقة والأناقة بمآذن المساجد في القاهرة. وقد دخلت في بلاد إيران الزخارف العربية التي تسمى المقرنصات والتي سيأتي وصفها

في الفقرة الآتية، وما لبثت هذه الزخارف أن ذاعت في بلاد إيران ذيوعًا كبيرًا.

والأمثلة الرئيسية لمباني المدرسة السورية المصرية موجودة كلها في القاهرة، وهي تشمل المسجدين الجامعين الكبيرين: جامع الأزهر (**970**) وجامع الحاكم (**990– 1012**)، ثم المسجد الجامع الصغير الذي يسمى جامع الأقمر (**1125**)، ثم ضريح ومسجد الجيوشي (**1085**) وهو عظيم الأهمية على صغر حجمه. والبوائك في جامعي الأزهر والأقمر محمولة على عمد قديمة بينما تقوم في جامع الحاكم على دعائم من الآجر. وكانت أول استعمال الحجر في عمارة القاهرة في جامع الحاكم بالرغم من أن الحجر الجيري الجيد كان من السهل الحصول عليه من تلال المقطم المجاورة.

والظاهر أن مصر كانت حتى هذا التاريخ متأثرة كل التأثر بالأساليب المعمارية العراقية، وكان جامع الجيوشي أول مثال للمساجد التي كانت تتخذ أضرحة في الوقت نفسه، وقد تطور هذا النوع من المساجد وتقدمت عمارته وأصبحت تبنى فيه قبة على قبر مؤسسه ومحراب في جداره الجنوبي. والصحن في جامع الجيوشي صغير يصله بمكان القبة ممر مقبو. وفيه مئذنة مربعة لها ثلاث طبقات تعلوهما قبة صغيرة عالية على النحو الذي تراه فوق كنائس صقلية.

وتطور القبة في تاريخ فن العمارة الإسلامية أمر من الأهمية بمكان كبير، ولكن علينا أن نغض الطرف عنه في هذا البحث القصير، لأن هذا

التطور لم يكن له أثر بيِّن في الظواهر المعمارية التي خلفها الإسلام للفنون الغربية. ولهذا السبب عينه لا ترانا في حاجة إلى أن نبحث عن أصل المقرنصات[107] **Stalactites** – تلك الظاهرة المعمارية الفريدة التي تبعت المسلمين أنّى ذهبوا، وأصبحت طابعًا يميز عمارتهم من الهند إلى أسبانيا.

ومن المحتمل أن نُرجع هذه الظاهرة المعمارية إلى أصل عراقي، وعلى كل حال فإن أقدم أمثلتها المعروفة يمكن أن ترى في مأذنة جامع الجيوشي ثم يظهر بعد ذلك في واجهة جامع الأقمر حيث استخدمت هذه الظاهرة لأغراض زخرفية، وحيث توجد فضلًا عن ذلك حنيات محفورة على شكل صدف. وربما تكون هذه الحنيات هي النوع الذي نقلت عنه الحنيات الصدفية في عمارة عصر النهضة. وفي أعلى واجهة جامع الأقمر شريط من كتابة كوفية زخرفية.

وهناك ظاهرة أخرى ترى في المساجد التي شيِّدت على شكل أسنان المنشار بما كان أصلها عراقيًا كذلك. ومن المعقول أن تكون هذه

([107]) تطلق كلمة **Stalactite** (من اليونانية **stalzein** بمعنى ينقط) على التحجر الذي ينشأ على شكل أعمدة نازلة غير منتظمة وذلك في بعض الكهوف بفعل الرشح الذي تنتجه مياه محملة بالأملاح الجيرية؛ على أن هذا اللفظ يطلق على الأعمدة التي تصبح معلقة في سقف الكهوف، بينما تطلق كلمة **stalagmite** (أو الأعمدة الصاعدة) على الأعمدة التي تعلو عن الأرض. والمقرنصات أو **stalactites** في فن العمارة نوع من الزخارف يقلد بها ذلك التحجر الطبيعي ويتكون من أجسام صغيرة بارزة ومدلاة وأكثر ما يستعمل في وجهات المساجد وأسقف القصور. (المعرب)

الظاهرة قد تأثر بها مهندسو قصر الدوق[108] وغيره من القصور الأخرى في البندقية.

وإن لدينا آثارًا كثيرة من فن العمارة الإسلامية يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر وما بعده، وذلك في جميع أنحاء العالم الإسلامي الذي أصبح يشمل في تلك العصور بلاد الهند وتركيا بينما انفصلت عنه صقلية[109].

أما في أسبانيا فهناك القصران المشهوران اللذان يعرفان باسم الحمراء[110] **Alhambra** والقصر **Alcàzar**[111] وهما يلفتان النظر

(108) **The Doge's Palace** وهو أفخر أمثلة العمارة القوطية في إيطاليا، بدئ تشييده في أوائل القرن التاسع وأعيد بناؤه مرات عديدة. وهو يدل على ما كان لمدينة البندقية من عظمة تجارية وسيادة بحرية في العصور الوسطى، وفيه أساليب معمارية عديدة تذكر بأساليب العمارة الإسلامية ولا يبعد أن تكون منقولة عنها. (المعرب)

(109) بدأ المسلمون يغزون صقلية منذ سنة 652 وبدأت دولة الأغالبة في فتحها منذ سنة 827 ولم يأت عام 840 حتى كان المسلمون يحكمون نحو ثلث الجزيرة وزادت أملاكهم فيها بعد ذلك حتى غلب حكمهم على أكثر بقاعها. ولكن المنافسة والعصبية فرقت كلمتهم، وبدأت أملاكهم تنقص شيئًا فشيئًا حتى انتهى سلطانهم في أواخر القرن الحادي عشر وقبض على زمام الأمر الكونت روجر النرمندي، على أن الثقافة العربية ازدهرت في صقلية ازدهارًا كبيرًا تحت لواء الملوك النرمنديين الذين عرفوا بالتسامح الديني وبحماية المسلمين حتى منعوا المسيحيين من التبشير بينهم، وأبقوا العمال والموظفين المسلمين في وظائفهم. (المعرب)

(110) قصر الحمراء شيده بنو الأحمر في غرناطة بين سنتي 1309- 1354 وفيه أبنية عالمية الشهرة كحوش السباع وحوش الريحان، وقاعة السفراء وقاعة بني سراج وقاعة الحكم. وأشهر ما في قاعات هذا القصر وأبهائه الأعمدة الرخامية والنقوش الجصية البديعة، والكتابات العربية التي تتكرر فيها عبارتا (لا غالب إلا الله) و(عز لمولانا أبي عبد الله). (المعرب)

(111) إن في إشارة المؤلف شيئًا من الغموض لأن لفظ (القصر) أو **Alcazar** يطلق على قصور عديدة في مدن مختلفة بأسبانيا ففي أشبيلية (الكازار) وفي طليطلة (الكازار) ولكن أشهرها- ولعله الذي يقصده المؤلف- هو الكازار أشبيلية وقد بني بين سنتي 1350 و1369 وقد أدخلت عليه تعديلات كثيرة غيرت معالمه الأولى وقللت من تناسق أجزائه وعل كل حال فإنه يمتاز بما فيه من مقرنصات جميلة ونقوش جصية بديعة وأعمدة رخامية ومناور للتهوية والنور ووجهات تزينها النقوش الجصية الموشاة بالذهب

بما فيهما من زخارف أنيقة على الرغم من الإسراف فيها. وأما ماعدا ذلك من الأبنية الإسلامية في أسبانيا فليس من الطبقة الأولى في الجمال والعظمة.

وفي القاهرة عدد من أجمل المساجد والأضرحة شيدت حتى سنة 1517 حين استولى الترك على المدينة. وأما المساجد القليلة التي شيدت بعد هذا التاريخ، فقد كان طرازها عثمانيًا.

وفي بلاد الأناضول سلسلة من المساجد المهمة في مدينتي قونية وبروسة، يرجع تاريخها إلى ما بين سنة 1200 وسنة 1453 حين أصبحت القسطنطينية عاصمة لتركيا. ومنذ هذا التاريخ الأخير تأثر المهندسون الأتراك بالأبنية البيزنطية كل التأثير، وقلدوها حتى حين كانوا يشيدون العمائر في أماكن بعيدة جدًا عن القسطنطينية مثل القاهرة ودمشق.

وفي بلاد إيران وتركستان والهند عدد كبير جدًا من الأبنية الإسلامية التي يرجع عهدها إلى عصور متأخرة. ولا تزال الأساليب المعمارية الإسلامية ذائعة في بلاد الهند حتى الآن.

ومهما يكن من شيء فإن هناك فوارق محلية ظاهرة تميز الأبنية المتأخرة لكل مدرسة من المدارس الخمس الرئيسية في العمارة الإسلامية. وهي المدرسة السورية المصرية، والمدرسة الإسبانية المغربية، والمدرسة

وقاعات تزهو بوزرات القاشاني الجميل وأهم هذه القاعات قاعة السفراء بقبتها الخشبية البديعة. (المعرب)

الإيرانية، والمدرسة العثمانية، والمدرسة الهندية. ولا شك في أن بعض السبب في وجود هذه الفوارق هو اختلاف مواد البناء في الأماكن المختلفة، ولكن هذه المدارس تقوم قبل كل شيء على أساليب معمارية محلية.

وقد حدث في العصور الوسطى تقدم كبير وتنوع في تصميم أبنية المساجد، فقد ظلت المساجد الجامعة بتصميمها المعروف تشيد في بعض البلاد الإسلامية، كما ذاع بناء الأضرحة التي تتخذ في الوقت نفسه مساجد للصلاة؛ وظهر نوع جديد هو: المدرسة: وهو مسجد صليبي الشكل فيه مكتب أو معهد للدراسة. وكان ظهور هذا النوع الأخير في القرن الثاني عشر.

وأصبحت القبة ظاهرة معمارية ذائعة كل الذيوع في العمارة الإسلامية، وقد كانت القباب في القاهرة مرتفعة في أغلب الأحيان، على حين كان القوم في بلاد إيران وتركستان يفضلون القبة البصلية، أو البيضية الشكل. أما في القسطنطينية، فقد كانت قباب المساجد بيزنطية منخفضة. وقد كانت القباب الحجرية في مصر تُزَيَّن سطوحُها الخارجية في القرن الخامس عشر بزخارف مضرسة الشكل تشبه في ذلك (الدنتلا). أما في بلاد إيران فقد كانت القباب تغطى بتربيعات من القاشاني البرَّاق؛ كما كانت تستند على مقرنصات، وفي الحق أن هذه استعملت في كل مكان، بل كان الإسراف في استخدامها كثيرًا. وكانت في بعض الأحيان تتدلى من السقف كالأجزاء التي تتدلى في الأقبية الإنجليزية ذات الزخارف

التي على شكل مروحة. وبينما لم يكن للقباب الإسلامية تأثير كبير على قباب عصر النهضة في الغرب يظهر أنه من المحتمل أن المآذن الرشيقة– ولاسيما مآذن المساجد في القاهرة إبان القرن الرابع عشر والخامس عشر– قد أثرت في تصميم أبراج النواقيس في إيطاليا في آخر عصر النهضة، وهي التي نقل عنها المهندس الكبير السير كريستوفر رن[112] **Wren** ما صممه من الأبراج، ومما لا شك فيه أن المعماريين المسلمين كانوا قد بدءوا في هذا العصر يلاحظون أن في استطاعتهم الاستفادة من تشييد القباب والمآذن جنبًا إلى جنب، والانتفاع بالتأثير الذي يتركه هذا التباين. كما وفق المهندس رن فيما بعد إلى تشييد القبة والأبراج في كاتدرائية سانت بول **St. Paul's** مما كان له أعظم الأثر.

على أن هناك نوعين من المآذن لم يذع استخدامهما خارج موطنهما؛ وتقصد بذلك المآذن الأسطوانية الشكل في بلاد إيران تلك المآذن التي لم تكن على جانب بذكر من الأناقة، وكذلك المآذن الممشوقة التي كان يفضلها الأتراك.

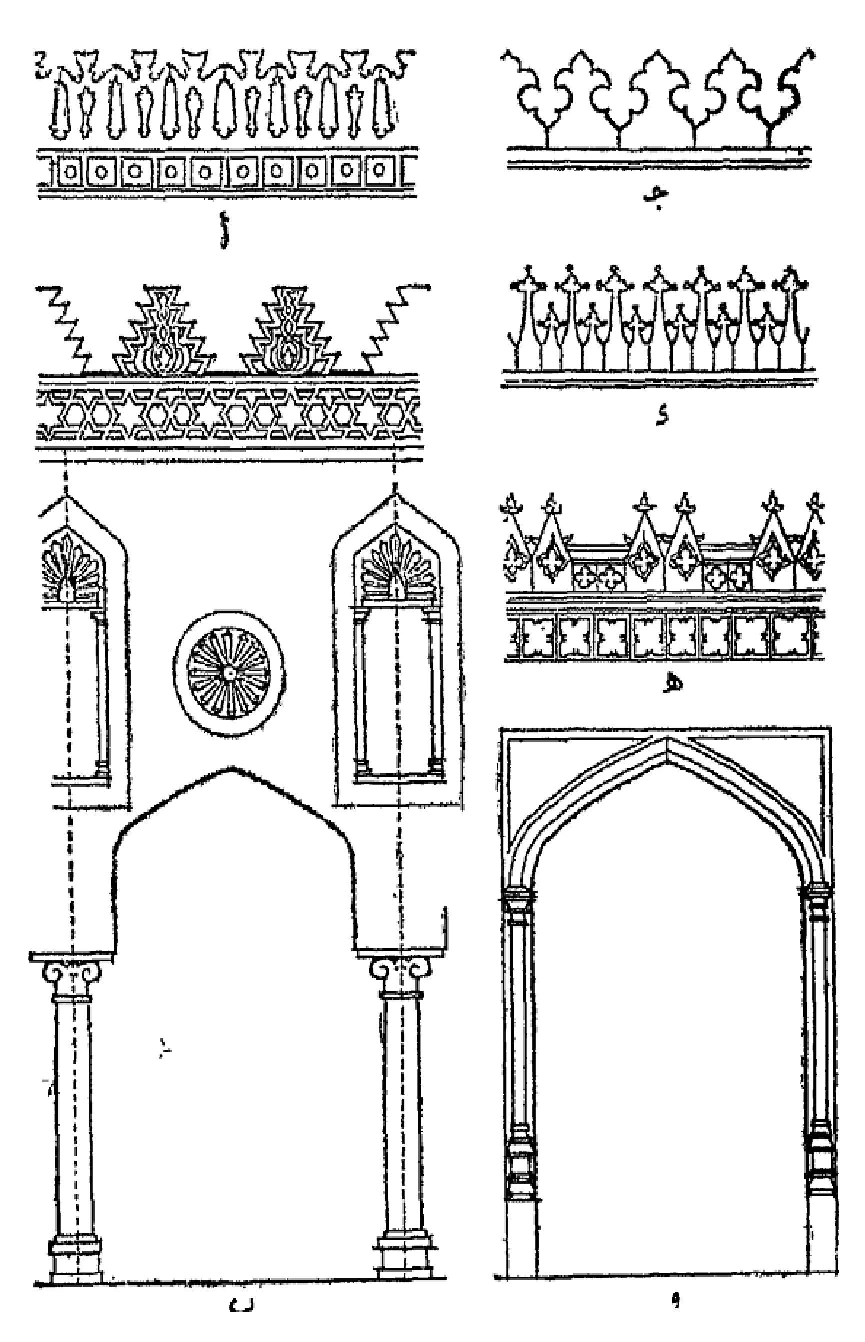
ولقد ظل يصحب تقدم العمارة الإسلامية الميل إلى استخدام النوعين المدبب والمستدير من الأقواس التي على شكل حدوة الحصان. وكان البناءون يستخدمون في كثير من الأحيان العقود أو الأقواس نصف

---

(112) قام بترميم كاتدرائية سانت بول في لندن ثم قام بتشييدها من جديد بعد أن تهدمت سنة 1666 واستغرق البناء الحديث خمسًا وثلاثين سنة وقلد فيه المهندس كاتدرائية القديس بطرس في روما. وقد كان رن في وقت من الأوقات أستاذًا للفلك في جامعة أكسفورد وتوفي سنة 1723 وعمره تسعون سنة. (المعرب)

الدائرية، والأقواس العادية المدببة أو ذات المركزين. ومن ناحية أخرى فإن القوس الذي يطلق عليه القوس الفارسي، وهو القوس الذي ينتهي انحناؤه بخطين مستقيمين، كان كثير الذيوع في بلاد إيران وغيرها من البلاد. ويشبه هذا القوس الفارسي من بعض الوجوه القوس الإنجليزي التيودوري (شكل **70**) كما أن العقود ذات الفصوص العديدة أصبحت ذائعة الاستعمال، وكانت تستخدم كزخارف سطحية في البوائك الصماء (الكاذبة).

أما الشرفات فكانت تتخذ على شكل بديع لأوراق أشجار أو على شكل أسنان المنشار. بينما النوافذ ظلت يركب عليها شبابيك من الحجر أو الجص المخرم أو ذات الزخارف المحفورة، كما كان يركب فيها زجاج ذو ألوان غير متقنة، وربما كان ذلك قبل استخدام الزجاج الملون في البلاد الغربية.



(شكل **70**)– نماذج من عقود وشرفات (دون مراعاة لمقياس الرسم)

أ- في جامع ابن طولون بالقاهرة (**868**). ب- عقد فارسي في جامع الأزهر بالقاهرة (**970**). ج- في جامع زيد الدين يوسف بالقاهرة (**1298**). د- في قصر كادورو **Ca'd'Oro** بالبندقية (**1431**). ه- في كنيسة كرومر **Cromer** بنورفولك (القرن الخامس عشر). و- عقد تيودوري في بهو كنيسة المسيح بأكسفورد (القرن السادس عشر)



(شكل **71**)- نماذج من المآذن والأبراج (دون مراعاة لمقياس الرسم)

أ- في مدرسة سنجر الجولي بالقاهرة (**1303- 1304**). ب- في توري دلكومينو بفيرونا **Torre del Comune** (**1172** وقبة الجرس في **1372**). ج- في قبة سبوليتو **Duomo, Spoleto** بإيطاليا (**1397**). د- في ضريح برقوق بجوار القاهرة (**1400- 1410**). ه- في قبة ليكي **Duomo, Lecce** بجنوبي إيطاليا (**1661- 1682**). و- في كنيسة سانت ماري لوباو **St. Mary-le-Bow** بلندن من تصميم المهندس رن **Wren** (**1671- 1683**).

فكانت الزخارف المستخدمة إما أشرطة من كتابات زخرفية مكتوبة في الجص أو محفورة في الخشب أو الحجر، وإما زخارف هندسية سطحية، إذ أن رجال الدين كانوا يحرمون تصوير المخلوقات الحية. وقلّ أن يوجد الحفر البارز في الأبنية الإسلامية في مصر وإن كنا نراه في الهند في بعض الأحيان؛ والواقع أن المسلمين يعمدون في الزخرفة إلى حفر الرسوم الهندسية الدقيقة في الحجر أو الجص حفرًا غير عميق يكاد لا يكون إلا حزًّا. وأما في شرق العالم الإسلامي ولاسيما بإيران وتركستان حيث الآجر هو مادة البناء العادية، فقد كان القاشاني يستخدم بكثرة، وكانت الرسوم الهندسية والتقليدية هي المألوفة في زخرفة تربيعات القاشاني حتى العصور المتأخرة حين اتخذت طرق جديدة، رسومها أكثر تمثيلًا للطبيعة، ودخلت معها رسوم الزهور والنباتات.

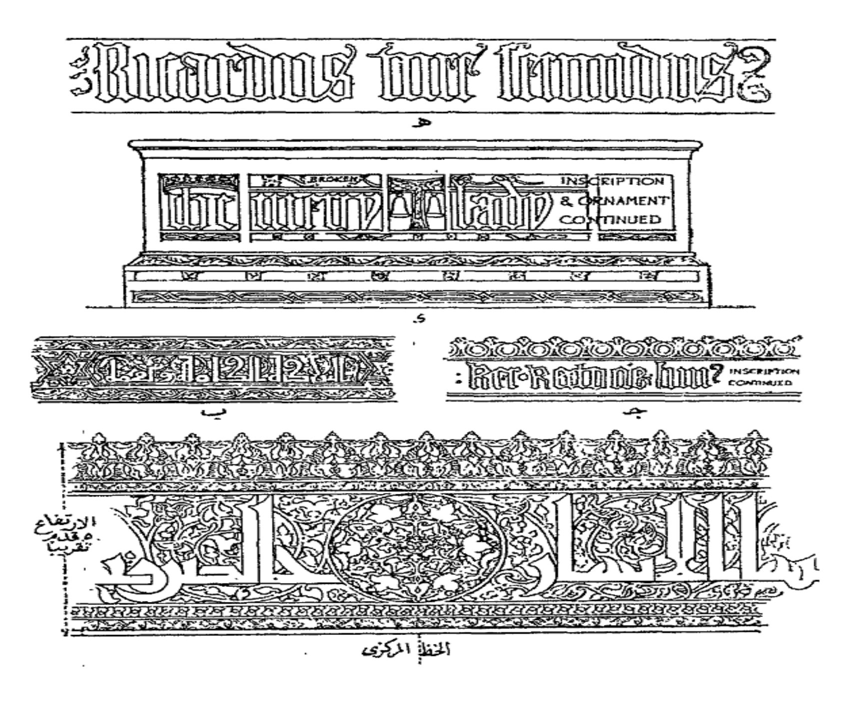
واسم أرابسك **Arabesque** الذي يطلق على الموضوعات الزخرفية التقليدية التي كانت ترسم بارزة بروزًا بسيطًا في إنجلترا منذ

عصر الملكة إليزابيث، نقول إن هذا الاسم يدل على أننا مدينون بهذه الزخارف للعرب في القرون الوسطى[113].

وهناك نوع آخر من الزخرفة كان منتشرًا في القاهرة، ولم يكن ذائعًا كل الذيوع في غيرها من البلدان: ذلك هو تتابع طبقات أفقية من أحجار قاتمة اللون وأخرى من أحجار زاهية اللون، وقد يرجع أصل هذه الطريقة إلى رومة أو بيزنطة حيث كانت (مداميك) من الآجر تستخدم كثيرًا في أجزاء مختلفة من الجدران الحجرية. ولكن هذه النسبة لا تزال موضع شك، ومن ثم كان من المعقول أن الواجهات المخططة في المباني الرخامية في بيزا وچنوا وسيينا **Siena** وفلورنسة، وفي غيرها من البلاد الإيطالية إنما أخذت عن القاهرة التي كانت لهم بها في القرون الوسطى علاقات تجارية وثيقة. ومثل هذه الأبنية المتعددة الألوان موجودة في إقليم الأوفرن **Auvergne**، وفي كنيسة القديس بطرس بنورثمبتن **Northampton**.

وخلاصة ما ذكرناه في هذا البحث أن دَيْنَ العالم الغربي للإسلام في فن العمارة كبير في مجموعه. وقد رأينا في ميدان العمارة الحربية أن الصليبيين الذين شيدوا في الأرض المقدسة كثيرًا من الكنائس والقلاع تعلموا من العرب شيئًا من فن التحصين وعمل الاستحكامات كما كان العرب أنفسهم قد تعلموا من مهارة البنائين الأرمينيين.

([113]) راجع الفصل العاشر: طبيعة الزخارف العربية في كتابي:
Muhammadan Arcitecture (Oxford 1924).



(شكل **72**)- نماذج من الكتابات السكوفية والقوطية

أ- في جامع السلطان حسن بالقاهرة (1356- 1363). من الجص

ب- محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة (القرن الثاني عشر)

ج- في كنيسة سوت أكر South Acre بنورولك (حول سنة 1550)

د- في قبر بفش ليك Fishlake بيوركشير (1505)

ه- في قبر ريتشارد الثاني بوستمنستر (1399)

وإذا استثنينا ما ندين به للأبنية الحجرية في سورية وأرمينية وللأبنية المصنوعة من الآجر في إيران مما يرجع عهده إلى ما قبل الإسلام، تلك الأبنية التي يزداد ميل العلماء إلى أن ينسبوا إليها نشأة أساليبنا المعمارية في السقوف والقباب إبان العصور الوسطى، نقول إذا استثنينا ذلك لم يكن هناك حرج من أن ننسب اختراع القوس المدبب إلى البنائين المسلمين في سورية وغيرها من البلدان.

ويكاد يكون ثابتًا أن أصل العقود الستينية عربي كذلك ومن المحتمل أن يكون هذا حال العقود الإنجليزية التيودورية. ثم إن الغربيين أخذوا عن العرب أيضًا استخدام الزخارف الصغيرة البارزة الموجودة في العمارة القوطية وكذلك استخدام العقود ذات الفصوص المتعددة، ربما أخذوا أيضًا الزخارف النباتية، وأخذوا وعرفوا استخدام الزخارف الحجرية التي تملأ بها الشبابيك في العمارة القوطية ويركب بينها الزجاج، ومن المحتمل أن تكون هذه الزخارف الأخيرة مأخوذة عنا كان في المساجد الأولى من شبابيك مخرمة حجرية أو جصية، أو ربما يكون أصلها أقدم عهدًا من هذا بأن تكون مأخوذة عن المباني السورية أو العراقية التي ترجع إلى ما قبل الإسلام.

واختراع الزجاج الملون ينسب أحيانًا إلى الشرق، ولكن هذه النسبة لم تثبت صحتها بعد، كما أن استخدام العمد المندمجة في أركان الدعائم. تلك الظاهرة المهمة في نظام القباب في العمائر القوطية، اختراع إسلامي يرجع إلى القرن الثامن أو التاسع.

وأما الشرفات الزخرفية والمخرمة فأتت إلى القاهرة من العراق، وانتقلت منها إلى إيطاليا وأصبحت بعد ذلك ظاهرة من ظواهر العمارة القوطية. ثم إن الكتابات المحفورة المقصود بها زخرفة المباني القوطية المتأخرة قد وجد مثلها في جامع ابن طولون في القاهرة، وهو يرجع إلى القرن التاسع. ولكن الكتابات الكوفية توغلت كثيرًا في فرنسا عند ما احتل المسلمون الأقاليم[114] الجنوبية منها، وحتى في إنجلترا توجد أمثلة نادرة من الزخارف يظن أنها تأثرت بالزخارف العربية (شكل **72**).

ومن المحتمل أيضًا أن تكون الواجهات المخططة قد أخذت عن القاهرة، وكذلك تصميمات الأبراج في عصر النهضة والحنايا الصدفية الشكل التي كانت ذائعة الاستعمال في هذا العصر نفسه. ثم هذه المشربيات[115] الخشبية العربية التي كانت تستخدم لإخفاء حجرات الحريم في المنازل، أو كجدران المقصورات بالمساجد. نقول هذه المشربيات قلدها الإنجليز في القضبان والسياجات المعدنية.

---

(114) مثال ذلك الأبواب الخشبية التي صنعها الحفار المسيحي جوفريدس **Gaufredus** في إحدى الكنائس الصغيرة من كاتدرائية لو بوي **Le Puy** وكذلك باب آخر محفور وموجود الآن في كنيسة لافوت شلهاك **La Voutei Chilhac**. وهناك أشرطة من الزخارف على رف خلف المذبح في كنيسة وستمنستر **Westminister** وزخارف أخرى على بعض الشبابيك القديمة من الزجاج الملون وينسب الأستاذ ليتابي **Lethaby** كل هذه الزخارف إلى أصل شرقي. قارن **A. H. Christie, The Development of Ornament from Arabic Script (in the Burlington Magazine, Vols. XI-XII, 1922).**

(115) المشربية أنواع مختلفة من الخشب المخروط المشبك ذاع استخدامه في مصر منذ العصر القبطي وبلغت صناعته أوج عظمتها في القرنين الرابع عشر والخامس عشر وكانت تصنع منه شبابيك وحواجز ودورات. وقيل إن الكلمة مشتقة من (الشرب) لأن ألواح هذا الخشب المشبك كانت تثبت في بداية الأمر بنوافذ المساكن كي توضع عليها قلل الماء فتبرد وتصبح لذيذة للشرب. وفي مدينة القاهرة ودار الآثار العربية أنواع شتى من خشب المشربيات. (المعرب)

ولا شك أيضًا في أن الغرب مدين للمسلمين بطريقة الزخرفة بالفروع النباتية **Arabesques** البارزة بروزًا قليلًا؛ كما أنه مدين لهم أيضًا باستعمال الزخارف الهندسية. والواقع أن المسلمين كانوا مصدر كثير مما وصل إلى الغرب من علم الهندسة، أو كانوا على الأقل القنطرة التي وصل إلى الغرب عن طريقها كثير من هذا العلم.

لم يكن كل ما ذكرناه حتى الآن إلا نقطًا خاصة مميزة، ولكن الاتصال الوثيق بين الشرق والغرب في أثناء الحروب الصليبية، ذلك الاتصال الذي أصبح وديًا في العصور الوسطى المتأخرة، لابد أن يكون قد خلف أثرًا في فن العمارة ربما غاب عنا في عجالة قصيرة كهذه. ففي إسبانيا ظلت الأساليب الإسلامية في الرسم والتصميم باقية إلى آخر عصر النهضة. وإليها يرجع ما نرى فيما كان بالعمارة الأسبانية من خصائص وتعقيدات.

ويجدر بنا في ختام هذا الفصل أن نلاحظ أن تطور العمارة الإسلامية لا يزال مستمرًا في بعض الأقاليم النائية التي ازدهرت فيها العمارة الإسلامية منذ أكثر من ألف سنة.

مراجع

- M. S. Briggs. Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine. (Oxford, 1924).
- E. Diez, Die Kunst der islamischen Volker, (Berlin, 1915).
- J. Franz, Die Baukunst des Islam. (Darmstadt, 1887).
- Gayet, L'art arabe. (Paris, 1893).
- Richmond, E. T. Moslem Architecture, 623- 1516
- Some Causes and Consequences. Royal Asiatic Soceity (London, 1926).
- G. T. Rivoria, Moslem Architecture. Its Origin and Development. (Oxford, 1918).
- H. Saladin, Manuel d'art Musulman: tome I, Architecture. (Paris, 1907).

كشاف

– ح –

فهرس الصور واللوحات

	الأزرق القاتم. فايترا في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت.	اللوحة 6
16	صحن من خزف ذي بريق معدني أصفر وأزرق. بلنسية. في القرن الخامس عشر. بمتحف فكتوريا وألبرت.	
17	صحن من الخزف السوسي في القرن التاسع. متحف اللوفر	صفحة 39
18	غطاء إبريق من الفخار عليه زخارف محفورة ومنقوشة. إيران في القرن الحادي عشر. متحف مترو بوليتان بنيويورك	صفحة 42
19	صحن من الخزف ذي البريق المعدني. إيران في القرن العاشر. بمتحف اللوفر	صفحة 45
20 21 22	ألواح من القاشاني المنقوش بالألوان العديدة. آسيا الصغرى في القرن السادس عشر. بمتحف الفنون الزخرفية في باريس.	اللوحة 7

23	لوح من تربيعات القاشاني المنقوش. دمشق في القرن السادس عشر. بمتحف الفنون الزخرفية في باريس.	اللوحة **8**
24	قنينة من الخزف المنقوش. آسيا الصغرى في القرن السادس عشر. المتحف البريطاني	صفحة **52**
25	إبريق من الخزف المنقوش. دمشق في القرن السادس عشر. متحف أشمولي في أكسفورد.	صفحة **53**
26	كأس من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الثالث عشر بالمتحف البريطاني.	
27	مشكاة من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الرابع عشر بمتحف اللوفر.	اللوحة **9**
28	قنينة من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة سورية في القرن الرابع عشر بمتحف اللوفر.	اللوحة **9**
29	إناء من الزجاج المموه بالمينا. من صناعة	

فهرس الكتاب